مدخل إلى

علم الجمال وفلسفة الفن

أميرة حلمي مطر



التنوير

أميرة حلمي مطر

مدخل إلى
علم الجمال وفلسفة الفن



أميرة حلمي مطر

مدخل إلى

علم الجمال وفلسفة الفن

الكتاب: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن
المؤلف: أميرة حلمي مطر
عدد الصفحات: 200 صفحة

رقم الإيداع: 2013/10866

الترقيم الدولي: 2-96-582-9953-978

طبعة دار التنوير الأولى: 2013

الناشر:
دار التنوير للطباعة والنشر ©.



مصر: القاهرة ـ وسط البلد ـ 8 شارع قصر النيل ـ الدور الأول ـ شقة 10
هاتف: 20(2)27738931+ - 20(100)7332225+ فاكس: 20(2)27738932+

لبنان: بيروت ـ الجناح ـ مقابل السلطان إبراهيم
سنتر حيدر التجاري ـ الطابق الثاني ـ هاتف وفاكس 9611843340+

تونس: 24 نهج سعيد أبو بكر (ط 3) هاتف/ فاكس: 216333714+
البريد الإليكتروني: info@dar-altanweer.com
الموقع الإليكتروني: www.dar-altanweer.com

مقدمة الطبعة الأولى

هذه هي الطبعة الأولى لكتاب مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن وقد ظهر منذ أكثر من عشر سنوات بعنوان مقدمة في علم الجمال، وحين ظهر كان خلاصة محاضرات وجهتها للدارسين من طلاب الدراسات العليا في كليات الفنون وطلاب الفلسفة قصدت به تزويد الدارس بمنهج يحيط بالمشكلات الأساسية والرئيسية في علم الجمال الفلسفي بحيث يتكون للدارس الإطار السليم لفهم قضايا هذا الفرع من فروع الفلسفة الذي يقف على حدود تأملات الفلاسفة وفكر المهتمين بقضايا الفن والأدب.

ومع اتساع وتنوّع قرّاء هذا الكتاب وخبرتي بآرائهم رأيت أن أضيف إليه أجزاء عمّقت بها أفكاري عن هذا العلم الذي يعتبر حلقة الوصل بين فكر الفلاسفة ونظريات نقاد الفن وتتمثل هذه الإضافة في فصلين جديدين مع تعديلات في المتن.

وبالله التوفيق في كل الأحوال

أميرة حلمي مطر

المهندسين في مارس 1989

مقدمة الطبعة الرابعة

لسنوات طويلة تولينا فيها تدريس مادة علم الجمال، رأينا ضرورة تزويد القرّاء، والطلاب بمدخل لفهم القضايا الأساسية لهذا العلم. ومع إعادة طبع هذا المدخل أجرينا تعديلات وإضافات مهمّة، خاصة حول ما استجدّ من أفكار جديدة حول الاستطيقا، كما يتضح في الفصل الأخير.

علم الجمال أو الأستطيقا يُعنى بالنظريات الفلسفية التي تفسّر تطوّر وتبدّل النظرة إلى علم الجمال، فالإنسان يحكم بالجمال على ما يحبه ويعجبه سواء في الحياة أو في الطبيعة، ولكن هذه الأحكام تتحول بفعل الإبداع إلى تعبير ينطوي على إدراك خاص بفعل شعور وانفعال وخيال، أو كما يقول الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه (1866-1952) "تتحول إلى حدس يُنتج لغةً من الكلمات أو الأصوات أو الصور الجميلة." وبمعنى آخر يبحث علم الجمال أو فلسفة الفن في التعبير الجميل عما يدركه الإنسان، وهذا العلم يتصل بالعديد من العلوم الإنسانية كالنقد الأدبي والفني، وأيضاً بتاريخ الفنون وعلم النفس والاجتماع، كما يتصل بالفلسفة التي قدّمت النظريات والرؤى الأساسية للجمال، فلا

تكاد تخلو فلسفة أي من الفلاسفة الكبار في التاريخ البشري من تأمّل في هذا الموضوع المهمّ لحياة البشر.

وهذه هي الطبعة الرابعة من كتاب سبق نشره بعنوان مقدّمة في علم الجمال وفلسفة الفن، تنشرها دار التنوير بعد أن تمت إعادة تنضيدها وتقديمها في طبعة جديدة.

الفصل الأول

علم الجمال
تعريفه وموضوعه

لم تستقل فلسفة الجمال وتصبح فرعا من فروع الفلسفة إلا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، وقد وضح ذلك الفيلسوف الألماني باومجارتن Baumgarten عندما عَرَّفَ هذا الفرع باسم الأستطيقا Aesthetics وحدد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي، ومنذ ذلك التاريخ تقريبا صار لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الأخلاقي، وسار في تأكيد هذا الاتجاه أيضا الفيلسوف الألماني الكبير عمانوئيل كانط Kant الذي انتهى إلى القول بأن الخبرة الجمالية لا ترجع إلى النشاط النظري الذي يقوم به الذهن والذي يحدد شروط المعرفة في علوم الرياضة والفيزياء، كما لا ترجع إلى النشاط العلمي الذي يحدد السلوك الأخلاقي المعتمد على الإرادة ولكنه يرجع إلى الشعور باللذة الذي يستند على اللعب الحر بين الخيال والذهن[1].

(1) I. Kant, Critique of Judgment.

وليس معنى ذلك أن مشكلات علم الجمال لم تدرس قبل ذلك التاريخ، فالتفكير الفلسفي الذي عُني بتعريف الجمال والفنون الجميلة كان موجودا منذ عصر سقراط وحتى قبله في اليونان.

وتُعنى فلسفة الجمال بنظريات الفلاسفة وآرائهم في إحساس الإنسان بالجمال وحكمه به وإبداعه في الفنون الجميلة كما تُعنى بتفسير القيم الجمالية.

ولذلك لا يتم تفسير نظريات الجمال بغير الإشارة إلى نظريات الفن وتاريخ الفنون على نحو ما تقتضي الفلسفة الأخلاقية البحث في دوافع السلوك وغاياته أو يقتضي المنطق البحث في تاريخ العلوم وطرق التفكير.

وتتميز فلسفة الجمال عند تناولها للفنون الجميلة وتاريخها بأنها لا تتناول آثارا ماضية بقدر ما تتناول العوامل والمؤثرات المكونة للوعي الجمالي عند الإنسان، هذا الوعي الذي تكوّن على مدى العصور، ذلك لأن لروائع الفن والأدب قيمة دائمة، ويترتب على ذلك أن يصبح البحث في تاريخ النظرية الجمالية بحثا في مكونات الوعي الجمالي عند الإنسان ومظاهره المختلفة[1].

والجمال قد يدرَك في الطبيعة كما يدرك في الفن ولكن إدراك الجمال الطبيعي لا يقتضي من الإنسان تدريبا معينا فهو إدراك مباشر مثله مثل الإدراك العادي للأشياء والموجودات، ولكن حقيقة هذه الأشياء والموجودات تظهر بوضوح في علم الطبيعة أو الفيزياء، وكذلك يدرَّب إحساس الإنسان بالجمال بواسطة الفن كما يدرب إدراكه للواقع بواسطة العلم[2].

---

(1) B. Bosanquet, A History of Aesthetics. G. Allen & Anwin, 1949, PP1-3.
(2) Ibid.

فنحن نطمئن إلى المعرفة العلمية عندما نحاول فهم حقيقة الأشياء الموجودة في الواقع وكذلك نطمئن إلى الرؤية المدرَّبة بالفن عندما نحاول تفسير الجمال.

وعلم الجمال المعاصر يخرج الموضوع الطبيعي من مجال النقد الفني لأنه ليس ثمرة الابتكار والإبداع الفني، فموضوعات الطبيعة كالزهور والبحار والطيور، وإن كانت تثير بهجة الإنسان وإعجابه، لا تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال الذوق الفني والرؤية المدربة التي تستخدمها مادة للتعبير الجميل.

إذن فمن خلال التعبير الفني يكتسب الجمال الطبيعي قيمة ويصبح موضوعا للتذوّق الفني، ولذلك يمكن أن يقال إن موضوع علم الجمال ليس هو الأشياء الجميلة التي ندركها بشكل مباشر بل هو أقرب إلى أن يكون تفسيرا للتعبير الجميل عن الأشياء سواء كانت طبيعية أو مستمَدة من الحياة الإنسانية.

فمن خلال التعبير الجميل الفني يظهر إحساس الإنسان وذوقه وقيمه، وكذلك يمكن لأي شيء سواء كان طبيعيا أو صناعيا أو موضوعا من الحياة العادية أن يتحول إلى موضوع له قيمة جمالية إذا أحسن الإنسان التعبير عنه.

علم الجمال يُعنى إذن بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية، وفي هذا الموضوع، يقول أحد كبار المفكرين في علم الجمال الفرنسي[1]:

«إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية إلا عندما تنظر إليها من خلال فن

(1) شارل لالو، مبادئ علم الجمال، ترجمة د. مصطفى ماهر.

من الفنون، أو عندما تكون قد تُرجمت إلى لغة أو إلى أعمال أبدعتها عقلية أو شكّلها فن وتقنية Technique».

ويقول بعبارة أخرى:

«توجد في تاريخ الفن طبيعات مختلفة بقدر ما وجدت من مدارس فنية مختلفة، فالطبيعة في حد ذاتها، لا تدخل ميدان الأستطيقي L'Esthétique أو اللاأستطيقي Inésthétique بل إنها في مجال تعوزه الصفة الأستطيقية Anésthétique وذلك على نحو ما نقول أخلاقي Moral أي متفق ومبادئ الأخلاق، ولا أخلاقي Immoral أي لا يتفق ومبادئ الأخلاق، وما هو خارج نطاق القيم الأخلاقية Amoral أو ما هو منطقي Logique أو لا منطقي Illogique وما يخرج عن نطاق المنطق Allogique ومعنى هذا باختصار أن الجمال الطبيعي يتحول إلى موضوع للتذوّق الفني والحكم الجمالي من خلال الرؤية الإنسانية المدربة التي تتذوّقه وتبدعه، ولا تتخذ الأستطيقا الجمال الطبيعي موضوعا لها إلا بقدر ما يكون هذا الجمال الطبيعي مشَكَّلاً من خلال فن من الفنون مجَسَّداً في تعبير فني.

وموضوع الجمال وإن كان واضحا في ما يبدعه الإنسان من أشياء يجسّد فيها ذوقه وإحساسه بالجمال فإنه يظهر أيضا في ما نحبه ونفضله لا لمنفعة أو لهدف آخر غير ذاته، ويقول الناقد الأمريكي ستفان كوبرن ببر، أستاذ الفلسفة بجماعة كاليفورنيا إن الأستطيقا أو علم الجمال هي بحث عن قوانين التذوّق الجمالي، وموضوعها هو تلك الأشياء التي نحبها لذاتها في حين أن باقي الأشياء الأخرى نحبها لأنها وسائل تحقق لنا أهدافا أخرى وهو يبحث في أبسط الأشياء التي نحبها كالصوت أو اللون أو الخط أو الإيقاع أو الكلمة ثم في مركبات هذه البسائط الأولية في الأعمال الفنية من عمارة ونحت وتصوير وموسيقى وأدب ورقص[1].

(1) C.F. Pepper, The Basis of Criticsm in the Arts, 1946.

ولعل أقدر الناس على الإحساس والتعبير عن هذه البسائط الأولية هم كبار الفنانين وعظماء الشعراء، إذ يحدث عادة أن يرى الفنان ما لا يراه غيره من عامة الناس من ألوان وأشكال وأصوات في الطبيعة، ومن معان وأحداث في الحياة فيحقق بفنه أو أدبه ما هو أشد جمالا وتأثيرا في النفوس من جمال الطبيعة أو موجودات العالم.

فشخصية «أنا كارنينا» مثلا في رواية تولستوي تتحول بفضل براعة مؤلفها إلى حقيقة أشد وضوحا من آلاف المحبات من النساء اللاتي نراهن في الواقع، وشخصية عطيل في مسرحية شكسبير أكثر خلودا من آلاف الرجال الذين تصيبهم الغيرة.

وقد يتخذ المصور في الموضوعات البائسة أو الكريهة ما يدفعه لإبداع القيم الفنية الرائعة، وأبلغ مثال لذلك لوحة «جرنيكا» لبيكاسو أو لوحة الحذاء البالي لفان جوخ أو هجاء الحطيئة وابن الرومي في الشعر العربي.

القيم الجمالية

ولقد اختلف النقاد والفلاسفة في تعريفهم لطبيعة القيم الجمالية ومقاييسها كما اختلفوا في تفسيرهم للقيم الأخلاقية ومقاييسها، فقد يرجعون هذه القيم إلى عالم مثالي يفوق الواقع أو يرون أن مرجعها شعور الإنسان، فما يعجبنا أو نفضله فهو الجميل وهو الخيّر ولكن، قد يحدث أن يعجَب الناس بعمل فني معين ويتجاهلون عملا آخر، ثم تثبت الأيام أن ما يعجَبون به ليس بذي قيمة، وما يتجاهلونه أكثر قيمة وأثبت. وتاريخ الفن حافل بأمثلة لروائع لم يقدرها أهل زمانها التقدير اللائق بها، إذ من المحتمل مثلا أن يحظى عمل فني باستجابة سريعة من أكثرية الناس بسبب الألفة أو السهولة أو البساطة فيصبح تقدير

القيمة كما يقولون مرتبطا بعدد الرءوس التي وافقت على وجودها، وقد لا يكون هذا مقياسا صحيحا لذلك يفضل البعض تعريف القيمة بأنها توجد في ما هو قادر على إثارة تفضيلنا وإعجابنا، وسواء استجاب الناس أو لم يستجيبوا يمكن للشيء أن يكون ذا قيمة، وتحدث الاستجابة متى توافرت الظروف السليمة لكي تتم هذه الاستجابة، وعندما تحصل الخبرة الصحيحة، فالقيمة بهذا المعنى هي ما هو موجود بالقوة على حد قول أرسطو وليس ما هو الموجود بالفعل، أو ما ينبغي أن يكون على حد تعريف الفيلسوف الأمريكي جون ديوي من أن القيمة لا تظهر في ما نرغب فيه فعلا بل في ما ينبغي لنا أن نرغب فيه The desirable not the desired.

الحكم بالجمال

وقد أمكن للفيلسوف الألماني عمانوئيل كانط أن يوضح طبيعة الحكم بالجميل أو حكم الذوق كما يسميه في كتابه نقد الحكم، وفي رأيه أن الجمال لا يرجع إلى الأشياء وإنما مصدره الذات ولكنه مع ذلك ليس ذاتيا صرفا وليس مجرد شعور سيكولوجي ولكن فيه صفات الكلية والضرورة، فيه الشروط السابقة على الخبرة الحسية، وبهذا التحليل لحكم الذوق أكمل كانط فلسفته النقدية التي فسّرت المعرفة الإنسانية بردّها إلى عناصر قبلية سابقة على الخبرة وعناصر بَعدية مستمدة من الخبرة الحسية، فبين أن الذهن الإنساني عاجز عن معرفة الحقائق في ذاتها وإنما يعرف الظواهر أي ما يمكن أن يخضع لصوره، صورتا المكان والزمان ومقولاته الاثنتا عشرة.

والحكم على الجميل مختلف عند كانط عن الحكم على موضوعات العالم الخارجي لأنه حكم منعكس لا يقع على الأشياء الخارجية وإنما

يقع على الذات نفسها وما يجري بها إزاء الأشياء الخارجية، ذلك لأن الجميل لا يندرج تحت تصوّر معين من تصورات الذهن لأنه ليس حكما منطقيا ناتجا عن تعميم ولكنه حكم خاص، فقولي هذه الزنبقة جميلة حكم مختلف عن قولي كل الزنبق جميل.

وقد حدد كانط شروط الحكم بالجميل والجليل بأربعة شروط استمدها من قائمة المقولات المنطقية. فحدده من حيث: الكيف والكم والجهة والعلاقة، فمن جهة الكيف حدد الجميل بأنه ما يسرّنا بغير أن يترتب على سرورنا به منفعة أو فائدة أو لذة حسية، ومن هنا يختلف الجميل عما يسبب اللذة أو ما يرضي حاجة جسمانية. ومن جهة الكم يعرف الجميل بأنه ما يسرّنا بطريقة كلية وبغير استخدام أي تصورات عقلية، فوصفي لشيء ما بأنه جميل لا يستند إلى أدلة عقلية وبراهين منطقية ومن ثم فسرورنا وبهجتنا بالجميل لا ترجع إلى دوافع شخصية وأسباب خاصة وهو يفترض اشتراك الجميع في الاعتراف بقيمته الجمالية. ومن حيث الجهة يتصف الجميل بأنه حكم ضروري أي عكسه مستحيل، ويرجع السبب في ذلك إلى أن له أصولا مشتركة لدى جميع أفراد الإنسانية، فالذات الإنسانية طبيعتها واحدة ويمكنها أن تستجيب استجابة واحدة عندما تكون بصدد الجميل. ومن جهة العلاقة يتصف الجميل بأنه يوحي بالغائية بغير أن يتعلق بغاية محددة.

وبهذه الشروط أمكن لكانط أن يقدم تفسيرا للحكم الجمالي كان له فيما بعد أبعد الآثار في الفلسفة الحديثة والمعاصرة.

ولعل أهم ما ترتب على نظرية كانط الجمالية هو أنه قد حدد للجمال ميدانه الخاص المستقل عن مجال المعرفة النظرية من جهة ومجال السلوك الأخلاقي من جهة أخرى، كذلك تفرعت عن فلسفة

كانط الجمالية نزعة شكلية، مرجعها أن الجمال قد أصبح محدودا عنده بشروط قبلية سابقة على الخبرة، ومرجعها الذات (الترانسندنتالية) وترتب على ذلك أن أصبح الجمال مُتَّصِفاً بالكلية والضرورة ومال إلى أن يكون أقرب إلى المُثُل الأفلاطونية الخالدة الثابتة وأصبح مجردا عن المضمون الاجتماعي والتاريخي القابل لأن يتغير ويتطور بحسب ظروف الزمان والمكان، فذهب هربرت مثلا فيما بعد إلى التوحيد بين الجمال والشكل فأكد الجانب الشكلي في فلسفة كانط.

الإحساس بالجمال

ومن بين الفلاسفة المعاصرين يقدم الفيلسوف الأمريكي «1863 - 1952» جورج سانتيانا مذهبه في القيمة الجمالية ضمن كتابه الإحساس بالجمال[1].

ويرى سانتيانا أن الجمال لا يوجد مستقلا عن إحساس الإنسان، وقولنا إن هناك جمالا لا ندركه يساوي قولنا إن هناك إحساسا لا نشعر به، والإحساس بالجمال يختلف عن باقي الإحساسات الأخرى لأنه إحساس وإن كان يخاطب الشعور إلا أنه مصحوب بإدراك وبحكم نقدي أو بفعل تفضيل بمعنى أننا لا نفضّل الأشياء لأنها تنطوي على جمال معين وإنما تصبح الأشياء جميلة وذات قيمة لأننا نفضلها.

وهذا الحكم بتفضيل الأشياء يستلزم قدرا من العمومية وليس معنى ذلك أن الحكم بالجمال حكم مطلق وضروري ولكن ذلك يعني أنه إذا تساوت الظروف وتشابهت الأذواق والإدراك فعندئذ يحدث اتفاق بين أحكام الناس على الجمال.

G. Santayana, The Sense of Beauty (1)

للكتاب ترجمة عربية للدكتور مصطفى بدوي وبمراجعة الدكتور زكي نجيب محمود.

ويفرق سانتيانا بين الأحكام الأخلاقية والأحكام الجمالية على أساس القول بأن القيم الأخلاقية هي قيم سلبية بمعنى أننا لابد أن ندرك الشرّ كي ننهي عنه، في حين أن الحكم بالجمال قائم على خبرة مباشرة وإيجابية بالموضوع، ولا يتحتم أن ندرك القبيح كي ننهى عنه[1].

ويفرق سانتيانا بين الإحساس بالجمال والإحساس باللذات الجسمانية الأخرى تفرقة تستند إلى القول بأننا عندما نكون بصدد اللذة الجمالية فإننا نكتسب شعورا أو وهما بأننا أحرار من أجسادنا، أما اللذات الأخرى فلا تكسبنا هذا الوهم إنها أقرب إلى وصف أفلاطون للذة بأنها أشبه بمسامير تدق نفوسنا وتربطها بالجسد، ولعل مرجع ذلك إلى أن اللذة الجمالية ليست لذة مركّزة في عضو معين من أعضاء البدن على نحو ما تكون لذة الطعام والشراب مركزة في اللسان وعندئذ تكون لذة محددة ومنفصلة عن عملية الإدراك، وليست كذلك اللذات الجمالية لأنها غير مرتبطة بعضو معين، كما أنها لا يمكن أن توجد منفصلة عن عملية الإدراك بل إن مصدر اللذة فيها يرجع إلى أنها لذة إدراكية بخلاف اللذات الحسية التي ينفصل الإدراك فيها عن الإحساس الجسدي، وهي لذة وإن كانت حالة في الإنسان إلا أنها توجه إدراكنا إلى شيء خارجي بحيث نتوهم أن هذه اللذة إنما هي صفة في الأشياء الخارجية، وينتهي من هذا الرأي إلى تعريف الجمال بأنه لذّة تحولت إلى موضوع.

Objectified pleasure or beauty is pleasure regarded as the quality of a thing.

---

(1) الإحساس بالجمال، ص 20 وص 21.

ويوضح موضوعية هذه اللذة أو هذه الصفة بقوله إننا قد نسقط من ذاتنا معنى على الموضوع الخارجي كما لو قلنا مثلا مكان حزين أو قصة مثيرة أو موسيقى شجية.

وهذه العملية التي يسقط بها الإنسان حالته الباطنية على الموضوع الخارجي إنما هي لذّة مستمدة من ميل الإنسان لتجسيد انفعالاته وإحساساته، فالبدائي مثلا ينزع إلى أن يملأ العالم بالأشباح التي تمثل مخاوفه ومشاعره الذاتية، وكذلك يكون الحال بالنسبة للخبرة الجمالية حين تنشط هذه النزعة في تحويل الانفعال بالنشوة أو باللذة من الذات إلى الشيء الجميل فنظن أنها صادرة عنه منبثقة منه وليست نابعة من ذات الإنسان وكيانه عضوي، وقد يكون الموضوع الذي يثير فيه هذا الإحساس مستمدا من الطبيعة غير أن الجمال الذي نتحدث عنه في أغلب الأحيان يكون من إبداع الفن الإنساني أي يكون في التعبير الجميل عن الأشياء.

بين النقد وعلم الجمال

يثير علم الجمال أو الأستطيقا مشكلات لا تدخل تحت عنوان أي علم من العلوم المختلفة وإن كان يستفيد فعلا في الدراسات العلمية للفن من علم نفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا لأن كل هذه العلوم تسلّم بأن للفن قيمة، فقد يفسر علم النفس لِمَ تستجيب أكثرية الناس لشكل معين أو لم يزدهر فن معين نتيجة لتنظيم اجتماعي أو سياسي معين لكن لا يتناول أي من هذه العلوم البحث في قيمة الفن وطبيعة العمل الفني.

وكذلك يقوم النقد بتحليل عمل فني معين فيحكم على قصيدة أو على لوحة ليبين مواطن الجمال أو النقص فيها، أما المبادئ العامة

للنقد التي يفترضها الناقد عند حكمه فإنما ترجع إلى علم الجمال.. وكثيرا ما تجد النقاد كالعلماء يسلّمون بمقاييس للحكم الجمالي قد تكون مستمدة من سلطة القدماء وحين يأخذون في تطبيقها يفاجأون بفشلها كما لو حاولنا تطبيق معيار المشابهة أو المحاكاة على فن التصوير الحديث فنجده معيارا يفشل في بيان قيمته.. هذه الحاجة إلى مراجعة المعايير التي يرجع إليها الناقد في أحكامه تبيّن لنا ضرورة علم الجمال، فعلم الجمال يستعين بهذه العلوم ويستفيد بتاريخ هذه العلوم كما يرجع إلى التجربة المباشرة في تحليله الفلسفي.

ورغم ذلك فكثيرا ما تثار اعتراضات حول علم الجمال ولعل أهم هذه الاعتراضات أن علم الجمال يبحث في المشكلات العامة للفن على وجه العموم، وليس هناك فن على وجه العموم بل الموجود هو فنون معينة وأعمال فنية محددة، وهذا التجريد إنما يفضي إلى الحديث عن تصورات الفن لا عن الفن ذاته.

ومثل هذه المعرفة النظرية لا تساعد الناقد ولا المتذوّق ولا الفنان ولا المؤرخ على تطبيق قدرته في الخلق أو التذوّق أو النقد.

ولكن يمكن أن نجيب على هذا الاعتراض بأن أهمية علم الجمال بالنسبة للنقد أشبه بأهمية القواعد بالنسبة للغة، فقد لا يكون من الضروري أن يعرف الإنسان قواعد النحو قبل أن يتعلم اللغة ولكن الذي يحدث أن علماء النحو يستدلون على القواعد من دراساتهم للغة، كذلك الحال أيضا إذا ما قلنا إنه ليس من الضروري أن يعرف الإنسان قواعد المنطق لكي يحسن التفكير لأنه يفكر أولا ثم يصحح تفكيره بقواعد المنطق، والخلاصة أنه يمكن أن يوجد نقد جيد بغير دراسة لمبادئ علم الجمال ولكن هذه المبادئ الجمالية إنما تُستمد من النقد.

فإذا كان النقد تفسيرا للعمل الفني، أو على حد قول بعض النقاد هو تفسير العلاقة بين العمل الفني وجمهور المتذوّقين، فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير أو هو نقد للنقد فهو فرع من فروع الفلسفة وإذا صدق على الفلسفة أنها نقد فإن فلسفة الجمال تكون بدورها نقدا للنقد الفني.

إنها محاولة للبحث عن المبادئ والمعايير الأولية التي يفترضها الناقد والمؤرخ كما يكون المنطق بحثا عن القوانين الفكرية والعقلية التي يفكر على أساسها العالم والفيلسوف، ويترتب على ذلك كما عبّر فلدمان، أحد علماء الجمال الفرنسيين،[1] إذ قال: «ينبغي ألا يتدخل علم الجمال في فرض القواعد التي ينبغي أن يلتزم بها الفنان لتحقيق الجمال في إنتاجه، أو أن يشترط للجمال شروطا معينة بل هو يبحث في أحكام الناس الجمالية شأنه في ذلك شأن عالم المنطق الذي لا يفرض على العلماء قواعد التفكير التي ينبغي عليهم أن يسيروا عليها، بل هو يكتفي بتحليل خطوات تفكيرهم».

ومن الضروري بادئ ذي بدء أن نميّز بين علم الجمال وبين المجالات الأخرى المتشابكة معه فنقول إن عالم الجمال لا يُعنى بالنظر في جزئيات وتفصيلات العمل الفني والحكم عليه من جهة النقص والكمال، لأن هذا من شأن الناقد، وإنما يُعنى بالبحث في الفن على العموم وفي تجربتيّ إبداعه وتذوّقه وأحكام الناس عليه ووعيهم به.

ولما كان الفنان هو المتذوّق الأول المبدع للقيم الجمالية،

---

(1) V. Feldman, L'Esthétique Francaise Contemporaine. Paris, Alcan, 1936. I. Partie.

فإن العمل الأساسي لعالم الجمال هو البحث في هذه المواقف والمشكلات المحيطة بالفنان بوصفه متذوّقا ومبدعا للجمال.. يقول كولنجوود Collingwood [1] لا أظن أن النظرية الجمالية هي محاولة للبحث وتفسير حقائق خالدة تتعلق بطبيعة موضوع خالد يسمى الفن بل هي محاولة للتفكير في حل بعض المشكلات الناتجة عن مواقف يجد الفنانون أنفسهم موجودين فيها.

ومن الطبيعي أن تكون صلة علم الجمال بتاريخ الفن والنقد الفني وثيقة جدا ولكنها تختلف عنهما من حيث إنها لا تقف عند حد البحث في تصنيف الأعمال الفنية أو تحديد خصائصها ومميزاتها أو تعمد إلى تحقيق نسبتها إلى مبدعيها أو تاريخها وتحديد زمانها وعمرها، لأن ذلك كله يدخل في مجال تاريخ الفن.

كما أنها لا تتدخل من جهة أخرى في الحكم على قيمة الأعمال الفنية من حيث مطابقتها لمعايير جمالية معينة لأن ذلك أدخل إلى باب النقد الفني وأقرب إلى ذوق الناقد وإحساسه بالجمال، وإنما تتجاوز الأستطيقا هذه المشكلات التفصيلية إلى المشكلات العامة الكلية لتصل إلى المبادئ الفلسفية التي يمكن أن تفسّر لنا الجوهر المشترك بين الفنون كلها وأسباب اختيار معايير معينة للجمال دون غيرها، ولكنها لا تتدخل في مناقشة مدى مطابقة عمل فني معين لمعيار معين لأن ذلك من مهمة الناقد. فبمعنى ما يمكن أن تكون الأستطيقا نقدا للنقد نفسه أي تحليلا فلسفيا له.

وإذا أردنا أن نحدد العلاقة بين الفنان المبدع للعمل الفني والناقد المقيّم لهذا العمل والفيلسوف المنظّر لهذين العملين فإننا سرعان ما

---

(1) Principles of Art, preface.

نجد أن المشكلة تمتد بين الفنان والناقد، فالفنان يرى الناقد يقيّم عملا وهو لا يعرف كيف يخلقه، ثم تمتد المشكلة بين الناقد والفيلسوف لأن الحدود بينهما تظل مبهمة، فالناقد في الوقت الذي يتناول فيه تقّييم عمل فني معين يتناول أفكارا متعلقة بالفن، ولكن المشكلة تبدو له حين يجد الفيلسوف يحلل التجربة الجمالية أو العمل الفني لكي يصل إلى معايير أو مبادئ عامة كلية تفسد فردية العمل الفني، لأن مثل هذه الأسئلة عن طبيعة الجمال الفني أو الفن عموما ليست في الواقع إلا أسئلة فلسفية.

ولكن لو كانت هذه التعميمات التي يقوم بها الفلاسفة صادرة عن تجربة فنية فإنها عندئذ لا تكون مجردة كما لو أخذنا تصوّر الجمال على أنه فكرة فلسفية تكمل مذهبا فلسفيا، لكن النظرية الفلسفية شأنها شأن الفرض العلمي لابد أن نتحقق منها على ضوء التجربة، فالانتقال من الوقائع الفردية إلى العموميات يقابله أيضا الانتقال من العموميات إلى الواقع، والناقد إذا كان يعرف ما هو الجيد فلابد له أن يعرف أيضا لم كان الجيد جيدا، وبهذه الصفة يصبح الناقد نفسه فيلسوفا له رأي في الفن عامة.

ما هو الفن؟

ربما يكون هذا السؤال أشبه بسؤال القديس أوغسطين عندما سُئِلَ ما هو الزمان؟ يقول في اعترافاته: إن لم أُسأَل فإني أعرف فإن سُئِلت عنه لا أعرف[1].

ونحن عندما نرى الفن نتعرف عليه ونتقبله بغير سؤال، لكن تظهر

(1) W.E. Kennik, Art and Philosophy, New York, 1964. p. 86.

أهمية هذا السؤال عندما نرى ما هو على هامش الفن، عندما نرى إعلانا من الكرتون على الشاشة أو نسمع قرعا لطبول مثلا.. وإذا جاز أن كل عمل فني هو في حد ذاته كائن مختلف لا ينبغي أن يقارَن بغيره إلا أن هناك قاسما مشتركا بين الأعمال الفنية يمكن أن نصوغه في تعريف معين وقد تعددت تعريفات الفن واختلفت منذ عصر اليونان إلى اليوم.

وكانت نظرية المحاكاة التي نسبت إلى أفلاطون وأرسطو هي أسبق النظريات المعروفة في تعريف الفن.

ونظرية المحاكاة تفترض أن الفن محاكاة قد تنصرف إلى محاكاة الحياة والواقع وهذه أردأ أنواع المحاكاة وهي بعيدة عن الحقيقة المثالية لأنها خيال لعالم محسوس هو ظل المثل، وحين تتجه المحاكاة إلى عالم الحقيقة فعندئذ تعبّر عن الجمال المطلق الذي يلهم الشعراء والمبدعين، وقد نسب لأرسطو قوله إن الفن «محاكاة الطبيعة» غير أن الطبيعة المقصودة عنده هنا ليست عالم الحِسّ الظاهر وإنما الطبيعة المقصودة اصطلاح فلسفي يقصد به القوة الخلّاقة في الوجود وغاية الفن وفقا لهذا التشبيه الأرسطي هي كغاية الطبيعة في خلق موجودات كاملة الصورة مكتملة البناء، لأن كل موجود له طبيعة تقتضي وجود صورة أو مثال يحاول تحقيقه.

وتنتهي نظرية المحاكاة إلى نظرية مثالية لأن الفن تبعا لها يسمو على الطبيعة الظاهرة والمحسوسة لأنه يتجاوز ما فيها من نقص، فهي تعبّر عما ينبغي أن يكون وليس ما هو كائن، ودراسة أرسطو لفن الشعر تفسّر هذه النظرية فهو يرى أن الشعر لا ينبغي أن يروي ما قد حدث فعلا وإنما يروي ما هومحتمل الحدوث بطريقة مقنعة.

ويقول: «إن الشاعر المبدع ذي الخيال الخلّاق قد يختار من

الأحداث ما هو محتمل غير ممكن الحدوث، ويفضّله على الممكن غير المحتمل، ويقول موضحا رأيه هذا إن الشاعر لا يُعنى بوصف ما قد فعله سقراط أو القبيارس، بل يعنى بما يمكن أن يفعله سقراط أو القبيارس، ويقول إن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ لأنه أقرب إلى الحقائق الكلية لا إلى الجزئيات ويضرب أمثلة من تاريخ الأدب اليوناني فيقول:

إن شخصيات مسرحيات سوفوكليس وتماثيل زوكسيس لم توجد في الواقع ولكن براعة مبدعيها تقنعك بوجودها.

وقد ذهب المحدثون إلى تفسير الفن بأنه ليس محاكاة ولكنه تعبير، فكانوا بهذه العبارة أقرب وأدل على حقيقة الإبداع الفني. ومن أشهر االذين قالوا بهذه النظرية في صدر القرن العشرين الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه، والتعبير عنده مرتبط بنوع من المعرفة الحدسية Intuition وهي معرفة تتم في الخيال ولها طبيعة مصورة فهو ينطوي على إبداع وخلق لجديد، ومن هنا يقترب من نظريات القائلين بأن الفن إبداع وإضافة لعالم الواقع، وبصرف النظر عن نظريات الفلاسفة في الخلق الفني فهنالك صفات وخصائص عامة لكل تعبير فني.

فالتعبير الفني تعبير إرادي يقترن بخلق عمل يدخل التراث الثقافي لمجتمع معين ومن ثم لا يُعد أي تعبير عملا فنيا، فالتعبير الآلي في الانفعال عن السرور أو الغضب لا يكون فنا، ويتميز التعبير الفني بأنه غاية في ذاته وليس وسيلة لتحقيق أي غاية عملية أخرى فقد يعبّر الإنسان عن حاجته إلى شيء معين أو مطالب خاصة، وبمجرد تلبية هذه الحاجات أو المطالب لا يبقى، لمثل هذا التعبير أي أهمية، فالعمل الفني يحتفظ بقيمة ثابتة سواء أدى إلى تحقيق مطلب أو لم يؤدِّ، فقصيدة حب يوجهها الشاعر إلى محبوبته تظل لها قيمتها سواء استجابت المحبوبة أو لم تستجب

والقصة الروسية المعبرة عن الحاجة إلى الثورة تظل باقية معبرة حتى بعد قيام الثورة السوفيتية. وكثيرا ما ينطوي الفن على حقائق ومعلومات مفيدة ولكن التعبير الفني لا يقتصر على الوصف الموضوعي وإنما يظهر جانب الذاتية ورؤية الفنان للعالم وأحداثه، ويترتب على ذلك أن يصبح من الممكن أن تتعدد الحقائق في الفن في حين لا يكون في العلم إلا حقيقة واحدة صحيحة وما خالفها كان خطأ، والسبب في ذلك يرجع إلى أن العلم يستند إلى حقيقة واحدة لا تُلغى إلا إذا ثبت بطلانها بفعل حقيقة أخرى جديدة ومن هنا يسير العلم في اتجاه واحد ولا نستطيع في العلم أن نأخذ بنظرية بطليموس ونظرية كوبرنيقوس لأن الأخيرة تلغي الأولى في حين يمكن في الفن أن تقف قصائد المتنبي إلى جانب قصائد شكسبير وشوقي أو تصوير ليوناردو دافينشي وتصوير بيكاسو، بمعنى آخر يتضمن اختيارنا لنظرية علمية جديدة رفض ما يتعارض معها من نظريات في حين تظل للأعمال الفنية قيمتها مهما تعارضت الرؤى لأن الحقيقة التي يقدمها لنا الفن ليست حقيقة مقيّدة بالواقع بل حقيقة عالم بديل يدخل التراث الفني.

ويتميز التعبير الفني أخيرا بأنه تعبير يعنى بوسيلته، فنحن لا نكتفي مثلا بمعرفة ما قد حدث في رواية أو مسرحية وإنما نستمتع بقراءة الرواية والقصيدة أو ننفعل بما أضافه الروائي والشاعر من صياغة وقيم جمالية وأسلوب خاص. لكن يرى بعض علماء الجمال أن محاولة تعريف الفن تتجه إلى التعميم والتأمل الفلسفي وأن الأفضل هو محاولة التعرف على الخصائص الأساسية التي ينطوي عليها العمل الفني، وهي في رأي الكاتب الأمريكي باركر Parker ثلاثة عناصر حددها في الخيال واللغة والتصميم[1].

---

(1) D. W. Parker, Analysis of Art.

يقول إن العمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفيزيقي أو الاجتماعي أو العملي بل على مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني تجعلنا نحس أننا نستمد منها بهجة وقد يكون العمل الفني مثلا حذاء أو منزلا فكيف يخاطب مثل هذا الشيء المستعمل الخيال؟ يقول لا يجب أن نلبسه لنقدّره بل يوحي لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة، فالقيمة الجمالية تتلخص في تحويل القيمة العملية إلى قيمة على مستوى الخيال.

وهذا تفسير لطبيعة الفن يتسع حتى للفنون التطبيقية بالإضافة إلى الفنون الجميلة التي يكون فيها هذا الطابع أوضح، وليس معنى هذا أن استخدام موضوعات الفن التطبيقية أو الفنون الصناعية يضيع جانبها الجمالي بالضرورة فقد يحدث أن يساعد على تقديرها، لكن القيمة الجمالية المستمَدة منها هي قيمة مختلفة لأنها لابد أن تتحقق على مستوى الخيال، ولعل هذا التفسير يوضح لنا قول الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط الذي عرّف الجميل بأنه ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معينة.

ولكن قد يعترض أحدهم هنا فيقول قد نحقق مثل هذه اللذة في أحلام اليقظة عندما نحصل على رضىً معيّن على مستوى الخيال[1] أو عندما تلعب الطفلة بدمية معينة.

لكن العمل الفني ليس حلما فرديا، إذ لابد أن يتميز الفن بشرط

---

(1) The aesthetic value is to transfer the practical value to the plane of imagination.

آخر يكسبه قيمة اجتماعية، هو شرط أنه ذو قيمة مشتركة، وهو الذي يجعل منه نوعا من اللغة، ولابد أن يتميز الفن بأنه ظاهرة لها أساس موضوعي يشترك في تقديره المجتمع، أي لابد من توافر شرط إمكانية اشتراك الناس في الاستجابة له بحيث لا يظل العمل الفني عملا فرديا كما لو كان حلما، فالمعايير الجمالية التي نقدّر بها العمل الفني معايير اجتماعية مشتركة ولا تقتصر على ذوق فرد خاص، والفنان إن لم يكن يقصد أن يسرّ الجمهور إلا أنه يطالب الجمهور أن يشاركه الإحساس بالموافقة والرضى عما يرضيه هو، أما لو اقتصر الفن على صاحبه لصار مجرد هواية شخصية.

إذ لا يكون شأن العمل الفني شأن نوع معين من التبغ يمكن أن نختلف فيه كل بحسب ذوقه الخاص، لأننا عندما نكون إزاء العمل الفني نحسّ بأن هناك مطالبة للجميع بالموافقة عليه، لذلك لابد أن يتجسّد الخيال في واسطة مادية كالأصوات والألوان أو المعاني التي يترجم إليها وتصبح أداة تنقله بين الناس، فقصيدة النيل لشوقي تنتقل إلى صدور آلاف الناس عن طريق أداة هي الكتاب المطبوع وتمثال فينوس لميلو فكرتها هي الموضوع الفني لكنها محتاجة لقطع من الرخام هي الأداة الحسية، فبالنسبة للمتذوّق تصبح هذه الأداة مهمة لنقل العمل الفني وتجعل التجربة الفنية قابلة للتوصيل وتحفظها من الضياع لأجيال مقبلة وبغير الأداة تظل على مستوى الخيال وقد يقال إن الأداة ليس لها قيمة وأن رفائيل كان يصور بعقله، ولكن لا شك أن الرؤية كانت أيضا في أصابعه على حد قول أحد علماء الجمال المعاصرين.

ومن هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين الفنان وأداته، الراقص بجسمه والموسيقي بكمانه، لأن الصلة بين فكر الفنان والأداة لا شك ذات

أهمية كبيرة في علم الجمال وقد تكون في الفنون التشكيلية أوضح منها في فنّي الشعر والموسيقى، ولكن لابد من وجود هذه الواسطة الحسية، وهذا ينقلنا إلى الشرط الأخير الذي يمكن أن نعبر عنه بالصورة أو بالشكل أو التصميم Form- Pattern - Design فيكون بمثابة التركيب Syntax بالنسبة للغة.

وهنا يمكن أن نقول إن التصميم Design كما يميز الأعمال الفنية فإنه يميز أيضا غير الأعمال الفنية من الموجودات، فللجسم الإنساني وللشجرة مثلا تصميم خاص أو للطائرة أو العربة، لذلك ينبغي بيان الفرق بين التصميم أو الصورة في الجسم الإنساني أو الطائرة أو الآلة وبين الصورة في العمل الفني، لابد أن نفرق في العمل الفني بين صورة باطنية Intrinsic وصورة خارجية تمثيلية أو تصويرية Extrinsic-Representational وهذه الصورة الخارجية هي التي تمكّن الجسم الإنساني أو الآلة من أداء وظيفتها في الخارج ـ فالقدم في الجسم الإنساني مثلا تنتظم بالنسبة للمشي أو لأداء وظيفة معينة ـ والصورة التمثيلية في العمل الفني تطابق الصورة في الآلة أو الجسم الإنساني بحيث يتحكم في النهاية الغرض الذي توجد من أجله، أي تلائم الصورة هنا غاية معينة في البيئة الخارجية كأن تلائم العجلة السير على الطريق أو تلائم العين الرؤية ـ أما الصورة الباطنية في العمل الفني فتتحكم فيها علاقات داخلية لا علاقة لها بالغرض الخارجي فالجزء يرتبط بجزء آخر في داخل العمل الفني الكلي، لأن للعمل الفني عالمه الخاص به هو عالم صغير Microcosm مكتف بذاته لا يحتاج لأي علاقات خارجية تضفي عليه معنى سوى عقل المتذوّق له.

ولعل أحسن مثال للصورة الفنية يتحقق في الموسيقى فهي فن الصورة النقية الواضحة لأن الصورة هنا هي الصورة الباطنية، فالتركيب الموسيقي للإيقاع والألحان يتم بغير إشارة إلى موضوعات أو حوادث في الطبيعة الخارجية أو الحياة الإنسانية كذلك يتضح لنا معنى الصورة الفنية في التصوير عندما نجد أن بعض الأشكال أو الخطوط أو الألوان يتطلب أشكالا وخطوطا أو ألوانا تتناسب معها أو تتوافق معها وفي الشعر كذلك نجد أن الوزن قد يتطلب كلمة أو معنى أو في النحت تتطلب بعض الكتل تشكيلا معينا يحقق التوازن.

لذلك نجد أن للصورة الفنية جذورا مختلفة عن الصورة التمثيلية الخارجية، الأولى قوانينها مستمدة من الطبيعة الإنسانية حين تحاول خلق التعبير الفني، في حين أن الثانية جذورها مستمدة من قوانين الطبيعة الخارجية، وكذلك تفترض الصورة الفنية بعض المبادئ الجمالية كالاتساق والوحدة والارتباط بالمضمون الذي تعبر عنه وبذلك تكوّن الشرط الأساسي لوجود العمل الفني وبدونها لا يتحقق له وجود.

العمل الفني والعمل الصناعي

فإذا تبينا الفرق بين الموضوع الطبيعي وموضوع الفن أو بين الموضوع الطبيعي والعمل الفني، فيبقى ضرورة التفرقة بين الموضوع الفني والموضوع الصناعي، فكلاهما من خلق الإنسان، وقد كانت كلمة الفن Art باللاتينية Ars واليونانية Techné لا تعني في العصور القديمة والوسطى المدلول الأستطيقي (الجمالي) الذي لها اليوم بل كانت تشمل أي مهارة سواء كانت تحقق لذة جمالية أو تحقق فائدة عملية، إنها قدرة تحقيق نتيجة معينة بطريقة إرادية.

بهذا المعنى كانت فنون النجارة والحدادة والسحر تتساوى مع فنون النحت والتصوير، وظل هذا التوحيد بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة سائدا حتى القرن الثامن عشر.

لكن على الرغم من ذلك التوحيد يبدو أنه كانت هناك شبه تفرقة بين الفنون الصناعية أو الآلية والفنون الجميلة عند فلاسفة اليونان، فمنذ عصر أفلاطون تميزت الفنون الجميلة عن الفنون اليدوية الصناعية بأنها أعلى في القيمة لأنها لا تعتمد على العمل اليدوي الذي كان متروكا للعبيد نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقتين طبقة يتوفر لها الفراغ والنظر العقلي، وطبقة تقوم بالأعمال اليدوية ذات المجهود الجسماني، ومن هنا فقد نظر الفلاسفة إلى الفنون الجميلة التي لا تتطلب مهارة يدوية أو مجهودا جسمانيا نظرة مختلفة عن الفنون الصناعية، وكان أهم ما يميزها عن الفنون الصناعية هو أنها أقرب إلى النظر الفلسفي وأنها ناتجة عن الإلهام، كما أن لها دورا خطيرا في تربية وثقافة المواطن الحر، فلم يكن لفن الحياكة أو الحدادة أو النجارة مثلا ما لفنون الشعر والموسيقى والرقص من قيمة في تربية المواطن اليوناني أو الروماني القديم، لذلك فقد استخدم أفلاطون وأرسطو كلمة المحاكاة للدلالة على هذا النوع من الفنون تمييزا لها عن الفنون الآلية.

وتأكدت هذه التفرقة بعد القرن الثامن عشر فجُمعتْ الفنون الجميلة التي كانت موزعة في مجالات متباينة وبدأ البحث في علم الجمال باعتباره ذا موضوع خاص به عند علماء الأنسكلوبيديا وديدرو والفلاسفة الألمان أمثال باومجارتين وكانط، وأخيرا وفي ظل التقدم التكنولوجي المعاصر قد لا يمكن التفرقة الحاسمة بين العمل الفني والعمل الصناعي ففي رأي جون ديوي مثلا أنه قد يكون القناع أو السيف الذي يستعمله البدائي عملا صناعيا مستخدما لمنفعته، ولكنه

في نظرنا نحن الذين لا نستعمله عمل فني ذو قيمة فنية عالية، وإذن فالفرق بين العمل الفني والعمل الصناعي إنما يرجع إلى نظرتنا نحن أو إلى موقفنا تجاهه، فقد يكون موقفا عمليا تارة وقد يكون موقفا تأمليّا جماليا تارة أخرى، وهذا يفضي بالطبع إلى أنه قد يمكن للآنية التي نشرب فيها أو الحذاء الذي نلبسه أن يتحولا إلى عملين فنيين بمجرد أن نجعل منهما موضوعا للنظرة التأملية الجمالية.

وإذا كان العمل الفني والعمل الصناعي كلاهما ثمرة للمجهود الإنساني، والعمل البشري، إلا أن هناك تفرقة توصل إليها الفيلسوف الفرنسي اتبين سوريو بين الطابع الغالب على العمل الفني والطابع الذي يغلب على العمل الصناعي، فقد ذهب إلى التفرقة بين نوعين من العمل، عمل يسميه عملا فنيا Travail D'Art وعمل يسميه عملا أدائيا Travail Operatoire ، ويتداخل هذان النوعان من النشاط في الفن وفي الصناعة على السواء، أما العمل الأدائي فهو أقرب في رأيه إلى التنفيذ الآلي وهو الغالب في الصناعة ولكنه يمكن أن يدخل أيضا في الإنتاج الفني ويحدث ذلك حين يكون الفنان بصدد تكرار لوحة مثلا، ولكن من جهة أخرى يمكن أيضا للعمل الفني أن يتدخل في الصناعة وذلك حين تحتاج الصناعة لمسة إبداع وخلق وتعديل في صورة ما تنتج، وفي مثل هذا الخلق والإبداع الذي يكشف عن أصالة فردية وشخصية معينة ما يميز العمل الفني، ويكفي لتوضيح ذلك أن ننظر إلى لوحة تمثل سيارة وأن نشاهد عددا من السيارات، عندئذ يمكن أن نلاحظ الفرق في طريقة تنفيذ اللوحة وطريقة تنفيذ السيارة، إذ تكشف اللوحة عن آثار الطابع الفردي واللمسة الفنية في حين تظهر السيارة آثار عمل الآلة وبراعة التنفيذ والأداء الصناعي.

أما الفيلسوف الفرنسي آلان Alain فإنه يذهب في هذا الصدد إلى

القول بأن الفرق بين عمل الفنان وعمل الصانع إنما يرجع إلى تقدم الفكرة على التنفيذ في الصناعة، أما عندما يعدّل الإنسان الفكرة أثناء التنفيذ فعندئذ يتحول الإنسان إلى فنان[1].

موضوعات الفن وموضوعات العلم

يحاول العلم أن يقدم لنا الحقيقة عن الموضوعات التي يدرسها سواء كانت حجرا أو نباتا أو حيوانا وبهذا المنهج تقدمت الحضارة، والتفسير العلمي يرد المركّبات إلى عناصرها، فالعلم يرد الجسم إلى خلايا بيولوجية أو المادة إلى عناصر كيميائية أو جزئيات فيزيائية وهذه بدورها إلى ذرات كهربية والحياة السيكولوجية ترتد إلى عناصر بسيطة هي الإحساسات.. والعالم لا يكتفي بوصف الحقيقة دائما بل يعنى بتفسيرها أي بفهم الظواهر المختلفة على أنها نتائج لأسباب، فالوصف والتفسير أساسيان في البحث العلمي، والوصف يستلزم التفسير الذي يثبت صدق هذا الوصف ـ فلو ذكر العالم أن مياه البحر تحتوي على ملح وأن الماء يحتوي على (هيدروجين) وأن كل ذرة تحتوي على تريليونات الذرات ثم سألناه عن معنى هذا الكلام وكيف يثبت صدقه، فالأرجح أنه سوف يحضر كمية من الماء فيبخرها ليرينا الملح الناتج ثم يحدث تيارا جلفانيا في الماء ليرينا انقسامه إلى أيدروجين وأوكسجين. وإذا طالبناه بإثبات أن كل قطرة من الماء مكونة من ذرات فإنه سوف يبين لنا كيف يتغير الماء بفعل تغير الحرارة والضغط الجوي لينتهي من ذلك إلى أن هذه التغيرات لا يمكن فهمها بغير افتراض النظرية الذرية.

ولكن كل هذه التفسيرات التي قدمها لنا العالم ليست في الواقع

---

(1) C.F. Alain, Systeme des Beaux Arts, P. 38.

كل ما نرجوه عندما نسأله ما هو الماء في حقيقته، لأنه قد بين لنا بالأدلة الأحوال التي يصير إليها الماء، فالوصف العلمي لا يبين لنا حقيقة الشيء في ذاته ولكن يخبرنا عن النتائج التي نحصل عليها منه تحت ظروف معينة.

إن العناصر التي ينحلّ إليها لا تقربنا من الشيء في ذاته بل تبعدنا عنه، وهي تقيّدنا بمعرفة ما يرتبط به الموضوع من موضوعات أخرى، ذلك لأن العلم إنما يعنى بالعلاقات السببية بين الأشياء، وكثيرا ما نظن أن العلم يحدثنا عن الأشياء، ولكنه في واقع الأمر يصف لنا علاقات الشيء بغيره من الأشياء الأخرى، والحقيقة أن معرفة هذه الارتباطات بين الظواهر له عظيم الأهمية حيث إننا نرتب سلوكنا وأفعالنا على ضوء معرفتنا بهذه الارتباطات.

مما سبق يمكن أن نتبين أن العلم بدلا من أن يقرّبنا من الموضوعات في ذاتها فإنه يبعدنا عنها بما يقدمه لنا من علاقات بين هذه الموضوعات وغيرها من الموضوعات الأخرى، وهذه النظرة العلمية تختلف كل الاختلاف عن النظرة الفنية التي تجعلنا نركّز انتباهنا في الموضوع ذاته أكثر مما ننظر في علاقاته بغيره بل إنه بقدر ما نوفّق في تركيزنا على خصائص الموضوع وحقيقته وبقدر ما نحاول عزله عن غيره فإننا نقترب من تقدير قيمته الجمالية وفي هذا الاتجاه يمكن للموضوع أن يتحول إلى موضوع للخبرة الجمالية.

فبمعنى آخر يكون الارتباط Connection هو أساس النظرة العلمية في حين يكون الانعزال Isolation هو العملية الأساسية في التذوّق الفني[1].

---

(1) C.F. Hugo Mousterberg, Connection in Science and Isolation in Art, The Principles of Art Education, 1905.

ولنأخذ لتوضيح هذا المعنى موقف العالِم ونظرته إلى البحر فهذه النظرة تتجه في الغالب إلى البحث في عناصر المادة التي تتركب منها مياهه، أو البحث في استعماله أو ما يمكن أن يترتب عليه من فوائد تُستغل منه، أما لو اكتفينا بتأمل البحر بحيث نحدد نظرتنا إليه في تأمل لون مياهه، وصوت أمواجه ونسمات الهواء الصادر عنه فعندئذ نكون فعلا في موقف التذوّق الجمالي له ولا شك في أن الفنان هو القادر على خلق هذه الاستجابة عند الجمهور بما يضمنه عمله الفني من وسائل وقيم يستجيب لها جمهوره ومجتمعه، أما إذا كان هدف الفنان أو المصوِّر أن يبين لنا ارتباط البحر بشاطئ معين أو كان اهتمامه منصرفا إلى أن يقدم لنا معلومات فعندئذ يتحول الموضوع الجمالي إلى موضوع إعلام Information عندئذ لا نحصل على لوحة جميلة مثلا بقدر ما نحصل على إعلان معين، فالعمل الفني هو إذن العمل الذي ينجح في أن يوجه انتباهنا إليه في ذاته، معزولا عن ارتباطاته التي نستمد منها معرفة تفيد سلوكنا وعندئذ يصبح هذا الموضوع جماليا.

غير أنه ينبغي ألا تعد كل علاقة ارتباط بين الموضوع الذي نتأمله وغيره من الموضوعات الأخرى علمًا، فكثير من أنواع الخرافة والوهم يقدم لنا ارتباطات غير علمية، وكذلك أيضا قد يستحوذ موضوع ما على انتباهنا وشعورنا الجمالي ولكن ذلك لا يقدم لنا فنا يستحق أن نصفه بالجمال ما لم يكن موضوعا مشتركا له قيمة يقدرها الجمهور، ذلك لأن العلم والفن ظواهر اجتماعية مستقلة كل الاستقلال عن الرغبات الفردية أو الغرائز الشخصية، وكلاهما يعتمد على مطالبة عامة لجمهور المتذوّقين أو المفكرين أي أن هناك نوعا من الوجوب أو المطالبة بالنسبة للمعرفة العلمية والشيء الجميل، وهذا الوجوب ينطبق على علم المنطق في ما يتعلق بصدق النظريات وعلى علم الجمال في ما

يتعلق بالحكم على الجميل وعلى علم الأخلاق في ما يتعلق بالخير.

ولعل رأي الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانط في حكم الذوق الذي ينطبق على الجميل من أنه حكم كلّي وضروري يصدق هنا لأن الشيء الجميل ما لم يكن له صفة الشمول والدوام فإنه يفقد قيمته - وعلى هذا النحو يقال مثلا إن تمثال الرخام أجمل من تمثال الثلج لما فيه من إمكانية اشتراك دائرة أكبر من المتذوّقين.

وهناك أيضا فارق كبير بين منهج العلم القائم على فهم ارتباطات الموضوع بغيره ومنهج الفن في عزل الموضوع عن غيره - فالعالِم حين يقدم الحقيقة العلمية وارتباطاتها إنما يقدمها لكل زمان، وذلك متى وصل العالِم إلى حقيقة يسلّم بها الجميع، أما في الفن فالعكس هو الذي يحدث لأن الفنان متى قدّم عملا فنيا فإنه لا علاقة له بكل ما قُدِّم من الذين سبقوه، ولذلك فإن الموضوع الفني حين يطرقه الفنان فإنما يكون على نحو مختلف ومخالف لكل الطرق التي طرقه بها غيره من السابقين أو المعاصرين، أي أن الموضوع الأستطيقي يمكن أن يتناوله الفنان بطريقة جديدة كل الجدة، ومثال لتوضيح ذلك نقول إن نظرية فيثاغورس بعد أن أكملها فيثاغورس لا يمكن أن تُعاد إلى الخلق مرة أخرى بعد إتمام فيثاغورس لها، ولكن العذراء مريم يمكن أن تصوَّر ويعاد تصويرها وإلى ما لا نهاية حتى بعد رافائيل، وكذلك ستعاد وتُكرَّر قصائد الحب على بطرق ولغات مختلفة. وهذا يؤدي إلى القول بأن العلم يسير إلى الأمام في اتجاه تقدمي وكل جيل يأتي ليعرف أكثر مما عرفه السابق عليه، أي أن في العلم تقدما ولكن الفن لا يعرف مثل هذا التقدم لأن كل عمل فني هو شيء مغلق على نفسه ليس له علاقة بما قد سبقه من أعمال مماثلة، وقد يكون في تاريخ الفن استمرار حين ينظر الفنان إلى الأعمال بواسطة خبرة التأمل المتراكمة عبر الأجيال.

أما عن قيمة المعرفة العلمية التي تبيّن لنا الأسباب وارتباطها بالمسببات والعلاقات بين الموضوعات، فقد وضح لنا أن العالِم يضع القوانين أما الفنان فإنما يكتفي بأن يقدم معاني الأشياء، وينتهي العالِم إلى قوانين أما الفنان فينتهي إلى قيم Values ومن الواضح أننا نستفيد بتفسير العالِم لكن ما الذي نجنيه من المعرفة الفنية أو التأمل الفني؟ الواقع أننا ننظر دائما إلى العالم والموجودات نظرة نفعية عملية ولكن بالإضافة إلى ذلك ينبغي لنا أن ننظر إلى العالم والموجودات نظرة استمتاع بوجودها في حد ذاته.. ولن تكون حياتنا كاملة إذا ظل كل شيء بالنسبة لنا مجرد أداةا بل لا تستحق الحياة أن نحياها إن لم يتخللها فترات يركن فيها العقل إلى السكون ـ ولهذا يأتي الدين والفلسفة للبحث عن هذا التأمل السكوني للوجود بأكمله، أما محب الجمال فيبحث عن السكون في تأمل موضوع واحد يعزله عن باقي موضوعات العالم ولا يجعله أداة لشيء آخر غير ذاته وبذلك يتحول إلى غاية في ذاته.

بالفن لا تتحول الشجرة إلى كتلة خشب نستمد منها منفعة معينة، ولا تتحول مساقط المياه إلى مولدات للقوى الكهربائية. وكما ينبغي أن نربي في الإنسان القدرة العلمية بالتربية والتعليم ينبغي أيضا أن نربي في الفرد الإنساني القدرة على التذوّق الجمالي منذ الصغر واكتساب النظرة الجمالية للأشياء، ومما لا شك فيه أن الحياة المعاصرة والحضارة الحديثة قد اختل فيها التوازن بين الجانب العملي، والجانب الجمالي الأستطيقي، ومن هنا فقد ظهرت أهمية الحاجة في التربية إلى العناية بتقوية هذا الجانب الذي أصبح الإنسان يفتقده في المجتمعات الصناعية؛ إنه جانب الذوق الفني وتنمية الخيال والقدرة على تقييم الجمال[1].

(1) Principles of Art Education, A Modern Book of Aesthetics Edited by Melvin Rader.

تحليل رموز العلم ورموز الفن

لقد ساد في فلسفة الجمال المعاصرة اتجاه يعتمد على تحليل الرموز، هو الاتجاه المعروف باسم الاتجاه السميوتيكي Semiotic.

وقد مهد لهذا الاتجاه فلاسفة التحليل اللغوي ومن تأثر بهم من نقاد الأدب وعلى رأس هؤلاء النقاد الإنجليزي ريتشارد I. A. Richards الذي أخذ بالتفرقة في اللغة بين لغة إشارية Referential هي المستخدمة في العلوم، ولغة انفعالية Emotional مستخدمة في الأدب وفي الفن[1]، وظهر اتجاه رمزي يعتمد على الفلسفة الكانطية الجديدة عند أرنست كاسيرر Cassirer وسوزان لانجر Langer يرى في الفن رموزا معبرة عن معان غير المعنى المعبَّر عنه في العلوم وهو ما تسميه لانجر Presentational Symbol.،

وسار في نفس الاتجاه كثير من أساتذة الفلسفة ومنهم شارلز وليامز موريس الذي ذهب إلى التفرقة بين اللغة العلمية واللغة التكنولوجية واللغة الأستطيقية في الفن، وحاول تفسير أنواع النشاطات الإنسانية بالنظر إلى العبارات اللغوية المستعملة فيها وعلى ضوء نوع الرموز التي ترد فيها[2].

وقد انتهى إلى أن أهم خصائص لغة التكنولوجيا أنها توجه فكرنا إلى اتخاذ سلوك معين لكي نحقق به نتيجة معينة أو نلبي بها حاجة، فهي تستعمل أسلوب الأمر وما ينبغي أن يتخذ في ظروف معينة، فلا تقرر حقيقة بل تغري بعمل معين، ومثالها أن المادة الفلانية تستعمل بالطريقة الآتية. أما اللغة العلمية فتتلخص في القدرة على تقديم

---

(1) I.A. Richards, The Meaning of Meaning.

(2) Charles W. Morris, "Science, Art and Technolgoy". The Kenyon Review 1939, 409- 433.

تنبؤات دقيقة، لأنها تكشف عن العلاقة الوثيقة بين الإشارات ودلالتها في الواقع بحيث تخضع هذه العلاقة للتحقق العلمي، فاللغة العلمية في دقة مطابقتها الواقع تقدم للإنسان ما يشبه الخريطة التي تبيّن له مواقع الأشياء حتى يستطيع أن يتعرف على الواقع الخارجي، وهي تساعد على التنبؤ بفروض يمكن التحقق من صدقها، لذلك كانت أهم خصائص اللغة العلمية هي قابليتها للتحقق بالتجربة وبملاحظة الواقع الخارجي.

بمعنى آخر تقرر لغة العلم حقيقة يمكن التحقق من صدقها أو كذبها كقولنا: هذه اللوحة لبيكاسو فهذه عبارة علمية يمكن التحقق من صدقها أو كذبها، أما اللغة الأستطيقية فهي اللغة المعبرة عن قيمة معينة كقولي هذه اللوحة رائعة، وإذا ما صوّر الفن لنا حقيقة معينة، فليس مصداق هذا التصوير هو أن يساعدنا على معرفة الواقع كما تساعدنا الخريطة على معرفة مواقع المدن أو يساعدنا التقرير الطبي على معرفة حالة المريض، وإنما غاية هذا التصوير أن يضفي قيمة معينة على ما يصوره لنا، فقد يصوِّر موضوعا معينا جميلًا رائعا أو كئيبا أو رذيلًا، كما تصوره على طول معين أو حجم معين أو لون معين، وعندئذ يصبح الفن لغة لتوصيل القيم. إنه ليس حكما بالقيمة بل لغة القيمة ـ فرموز الفن تختلف في دلالتها عن الإشارات المستعملة في اللغة العلمية، ولذلك يصبح من الضروري أن نفرّق بين الرمز الفني وبين الرموز أو العلاقات المستخدمة في العلم وهي الدراسات المنطقية التي تعرف الآن باسم دراسة الرموز ودلالتها، فالعلوم المختلفة تستعمل رموزا مختلفة أو إشارات مثل الحروف والأشكال والأعداد وقد تسمى هذه الإشارات Symbol لكنها ليست رموزا بالمعنى الدقيق للكلمة وإنما هي إشارات Sign والفرق بين الإشارة والرمز إنما يرجع إلى أن الإشارة

ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذي نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز فله في ذاته معنى خاص به نستمده من تأمله والانفعال به، فكأن الشكل والمضمون يكوّنان فيه وحدة عضوية بمعنى أن اللحن الموسيقي إذا نُظم بطريقة معينة فإنما يفيد دلالة يتغير معناها عمّا لو كان اللحن قد نُظم في صورة أخرى، واختيار ألوان قاتمة قد يثير شعورا مختلفا كل الاختلاف عن اختيار ألوان زاهية، ومن هنا تصبح الصلة بين الشكل والمضمون في الرمز الفني صلة طبيعية وليست علاقة مصطنعة أو اتفاقية كالتي نجدها بين الإشارة ومعناها، وبناء عليه نستطيع أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى في نطاق علم معين بغير أن يتغير المعنى كما لو استبدلنا الإشارة 3 بالإشارة 2+1 أو استبدلنا كلمة بتعريفها في القاموس أو استبدلنا كلمة ماء بعبارة يد^{2}أ فالرموز غير الفنية أو الإشارات[1] هي لغة اتفاقية في حين تتميز الرموز الفنية بأنها لا يمكن أن تستبدل بغيرها ويبقى المعنى واحدا، ولذا يصعب في الفن تغيير الشكل أو الصورة بغير أن يصحبه تغيّر المعنى أو التعبير، ذلك لأن العمل الفني وحدة عضوية تستمد من أن علاقة الرمز الفني بمدلوله علاقة عضوية لا تفرض عليه من الخارج أو بالاصطناع وإلا تحوّل الرمز الفني الأصيل أو العمل الفني كله على العموم إلى إشارات مصطنعة تضعف من التعبير الفني ومن أصالته.

(1) إشارة sign ـ الرمز symbol.

الفصل الثاني

العمل الفني

1 ـ العمل الفني والخيال

يمكن أن نعود إلى العمل الفني لنتبين حقيقته هل يكون شيئا ماديا كالحجارة والحديد؟ أم هو شبح أو ظل ووهم كالصورة المنعكسة على الماء؟ أم هو فكرة في العقل؟ وسوف نجد أن لكل رأي من هذه الآراء من يتمسك به من الفلاسفة والنقاد.

ولنبدأ بالتفسير المثالي للعمل الذي لا يرى أن العمل الفني شيء مادي فيزيقي بل هو أقرب إلى الحقيقة الخيالية أو الروحانية.

ويمكن أن نعد كروتشه على رأس الذين يتمسكون بهذا الرأي، فعنده لا ينبغي أن نفرق بين التمثال أو المبنى أو الكتاب أو اللوحة في العمل الفني، لأن كل هذه الموجودات المادية ليست في الواقع سوى منبهات إلى نشاط روحاني خيالي وهذا النشاط هو الفن. إن العمل الفني يحيا على مستوى الخيال، أما الموضوع الفيزيقي فهو ضروري، لكنه لا يتجاوز فعل التنبيه، ثم نجد هذا التفسير يظهر عند

كثير من الفلاسفة ويختلف بحسب مذاهبهم وشروحهم، ولعل أهم من يتمسك به في القرن العشرين هو كولنجوود R.G. Collingwood في مؤلفه مبادئ الفن The Pinciples of Art وجان بول سارتر في مؤلفه الخيالي J. P. Sartre[1].

يفسر كولنجوود[2] نظريته بقوله إننا قد نرى في العمل الفني، كاللحن الموسيقي أو اللوحة أو التمثال، شيئا ماديا يؤثر في سمعنا أو بصرنا لكن هذا العمل لا وجود له حتى يكتمل كفكرة في خيال المؤلف ثم نجده بعد ذلك يترجم إلى أصوات أو ألوان، فالصوت واللون لا يكوّنان العمل الفني بل هي مجرد وسائل عن طريقها يعيد المتذوّق بناء اللحن الذي تخيله المؤلف مرة أخرى في خياله، ذلك لأن العمل الفني هو في المقام الأول شيء متخيّل ولكي توضح هذه الصفة في العمل الفني نتخذ مثالا فنذكر هنا ـ تجربة مشاهدتنا مسرحية في مسرح العرائس إننا نكاد نجزم بأننا رأينا تغير التعبيرات على وجه العرائس مع تغير أصواتها وحركاتها مع أننا نعلم أنها عرائس ومع ذلك نستمر في رؤية التعبيرات المتخيلة عنها، وهذا ما كان يحدث لمشاهدي المسرح الإغريقي القديم ـ إنه يبين لنا أننا نستخرج من أنفسنا ما يضفي على الإحساسات التي نتلقاها معنى خياليا.

لذلك نجد أن فن التصوير، خاصة بعد سيزان، لم يعد يكفي لكي نتذوّقه الاعتماد على الإحساس البصري باللون، بل أصبح يستدعي تجربة تتدخل فيها إحساسات اللمس والحركة العضلية، إذ لم يعد التصوير يقدم لنا مسطح ألوان بل يحوِّل الأشكال إلى مجسمات Solids. يقول أحد النقاد Vernon Blake «لا تضرب الورق لكن احفر

(1) J.P. Sartre L'imaginaire Gallimard, 1940.

(2) R.G. Collingwood, The Principles of Art, 1938.

بداخله كما لو كنت تكشط طينا وقلمك هو سكين يقطع في جسم»[1].

وهذا هو ما بينه Berenson في تصوير عصر النهضة، الذي كشف عن قدرة التجسيم عند ماساشيو ورافائيل اللذين لم يكونا مثل مونيه Monet ينثرون الألوان والأضواء بقدر ما يكشفون بعضلاتهم وإحساساتهم اللمسية والعضلية عن عالم من المجسَّمات، أي أن التصوير بما فيه من قيم وهمية ليس عملا مرئيا فحسب إنه يخاطب إحساسات أخرى كاللمس والإحساسات العضلية.

وهذا يرجع إلى عامل الخيال الذي يجعلنا نحس بأننا نتحرك داخل اللوحة، وأن ما قد بينه برنسون بالنسبة للتصوير يمكن أن ينطبق على الفنون الأخرى، فعند سماع الموسيقى لا نكتفي عادة بالإحساسات الصوتية بل نحس بتجربة خيالية تتكامل فيها بعض الرؤى والإحساسات العضلية، لأن من يستمع لموسيقى معينة لا يمر بخبرة صوتية فحسب بل بخبرة خيالية قد تتراءى له فيها إحساسات مختلفة متنوعة، كما أن اللوحة لا تقدم لنا إحساسات لونية فحسب بل تجربة خيالية كاملة لأن غاية العمل الفني ليست إثارة لذة الحواس وحدها بل إرضاء الخيال عن طريق الأداة الحسية. وهذا يعني أننا في التجربة الجمالية نضيف إلى العمل الفني المحسوس جانبا مصدره قدراتنا الخيالية، وهذا هو الجانب الذاتي المكمل للجانب الموضوعي المستمد من عناصر العمل الفني، ويترتب على ذلك أنه إذا اقتصر الإنسان على مجرد تلقي العناصر الحسية المستمدة من العمل الفني وحده بغير قدرة منه على إضافة استجابة خيالية فإن التجربة الجمالية لا تتم.

ومن الواضح أن زيادة الاهتمام بهذا الجانب الخيالي في العمل الفني لم تتضح أهميته إلا ابتداء من العصر الحديث، خاصة مع سيادة

---

(1) Don't strike the paper, dig into it.

النزعة الرومانسية والفلسفة المثالية في القرن التاسع عشر كما نجدها عند كولريدج وغيره، ولعل أهم الفنون التي يسودها الخيال هو فن الشعر وهذا يذكرنا بما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي فرنسيس بيكون حين صنف النشاط العقلي عند الإنسان على أساس القدرات المختلفة فأرجع الفلسفة إلى العقل وأرجع التاريخ إلى الذاكرة، أما الفن ويعني به الشعر خاصة فقد ردّه إلى الخيال.

لكن التفسير الذي يصف العمل الفني بأنه عمل متخيَّل يصبح تفسيرا غير واضح عندما نفكر في الوجود المادي الطبيعي للأعمال الفنية فالأداة الحسية ضرورية كي يصبح العمل الفني موضوعا مشتركا في خبرة أفراد المجتمع، ومن الواضح أن المصوِّر لا يمكنه أن يكتفي بتصوره أو خياله لما سوف تكون عليه ضربة الفرشاة قبل أن يقوم الفنان بتنفيذها، فالتنفيذ العملي ضروري وإذا كان واضحا بالنسبة للفنون التشكيلية التي تستعمل الوسائط المادية كالنحت والتصوير مثلاً، إلا أنها تنطبق أيضا على فنون الموسيقى والأدب حيث يقوم الصوت واللغة بدور المادة الوسيطة المشتركة التي يجسّد فيها الفنان تصوراته وخياله وهذا يتطلب ضرورة البحث في الدور الذي تلعبه الوسائط المادية في العمل الفني.

2 ـ دور الوسائط المادية في العمل الفني

من الواضح أن لكل عمل فني وجودا فيزيائيا ـ ماديا ـ أي أن الفنان يجسّد عمله الفني في مادة معينة أو واسطة معينة ينتقل بها العمل الفني إلى الآخرين وهذه الواسطة المادية متنوعة، إذ قد تكون حجارة أو معدنا أو خشباً أو قد تكون من الألوان أو الأصوات أو الجسم الإنساني، وبها تتكون مفردات اللغة التي يتعامل بها الفنان مع جمهوره.

وتتحكم قوانين المادة في حرية الفنان وفي فنه وإمكانيات تعبيره

فمن يعامل الخشب مثلا يختلف عمّن يعامل المعادن التي تنصهر كذلك في التصوير الذي يختلف بحسب المواد: الزيت أو الماء أو الجواش، أو عندما يتعامل الموسيقي مع آلات العزف لضبط الأصوات. وعلى الفنان أن يخضع لقوانين المادة وهذا ما عبر عنه كثير من الفنانين واتخذوا شعارا لهم احترام المادة Respect Your Medium. ومن أشهر من عنوا بالبحث في المادة المعماري فرانك لويد رايت Frank Loyd Wright والمثّال هنري مور والمصوّر ماتيس Matisse.

ونتيجة لذلك فقد دار البحث في علاقة الفنان بالمادة التي يتعامل بها فقد تكون علاقة صراع مع المادة أو حب لها، وقد ظهر أنه من الضروري وجود مثل هذه العلاقة السيكولوجية بين الفنان ومادته وضرورة وجود نوع من الألفة والحب، فالمصّور الذي لا يثق بجسمه والمغني الذي لا يحس بصوته، لا يمكن لهما أن يستمرا في ممارسة فنونهم. ولجاستون باشلارد مؤلفات يؤكد فيها أهمية النظرة الشاعرة الخيالية للمادة ويفسر علماء التحليل النفسي لذة الإنسان المستمدة من تشكيل المادة بردها إلى المرحلة الطفولية المسماة بالمرحلة الشرجية Anale Phase فيصف فرويد هذه الفترة بأن الطفل يستمد لذة من اللعب بالقذارة، غير أن الفنان قد يقسو أيضا على المادة حين تقاوم المادة حرية الفنان في التعبير وهنا يذكرنا سوريو بإحدى رباعيات الخيام حيث تخاطب الآنية الخَزَّاف أن يرأف بها لأنها كانت في يوم من الأيام إنسانا مثله[1].

ومنذ وضع الناقد الألماني الشهير جوتهولد لسنج Lessing تفرقته الكلاسيكية بين الفنون التشكيلية المعتمدة على المكان والفنون التعبيرية المعتمدة على الزمان، أصبحت دراسة إمكانية التعبير في

(1) Souriau, La correspendance des arts.

الفنون المختلفة موضع نقاش، إذ أكد لسنج أن اختلاف المادة التي تستند إليها الفنون يترتب عليه اختلاف إمكانية التعبير، فإذا كانت الفنون التشكيلية أقدر على التعبير عن الأجسام الموجودة في المكان فإن الفنون التعبيرية كالشعر والموسيقى أقدر على التعبير عن الأفعال في الزمان، وتمسّك كثير من النقاد بنتائج هذه النظرية فقالوا إن لكل فن من الفنون لغته التي يقول بها ما لا يمكن لفن آخر أن يقوله بلغته، وعرف هؤلاء النقاد باسم Purists فهم يستبعدون مثلا أن يقوم التصوير بتمثيل أو تشبيه منظر معين لأن هذا من وظيفة الفوتوغرافي، أو أن تروي السينما قصة أدبية فهذا من اختصاص فن الأدب، غير أنه من الممكن في رأي نقاد آخرين ألا نتمسك بهذا المبدأ ولا يجدون مبررا لهذا المبدأ حين يتساءلون لم لا ينبغي لكل فن أن لا يفعل إلا ما ينبغي له أن يفعله خيرا من غيره؟

خاصة أن التمسك بهذا المبدأ سوف يضيّق من نطاق التعبير بغير داع حين يحدد لكل فن ما ينبغي عليه أن يقوله، فالمهم في الفن ليس المحافظة التامة على نقاء مادة التعبير وتنقيتها من أي تعبير يناسب غيرها وإنما المهم أن تتآلف عناصر العمل الفني بحيث يصبح كائنا جميلاً ولا يمنع شيء من أن تشترك الوسائط المختلفة في التعبير عن مضمون واحد[1] وكثيرا ما يوضح فن من الفنون عملا سبق التعبير عنه بفن آخر فقد تكشف الموسيقى عن جوانب توضح المعنى الذي سبق أن تناوله شاعر معين على نحو ما لحن بتهوفن قصيدة شيللر في السيمفونية التاسعة.

ولا ينبغي تصنيف الفنون على أساس مادتها وإن جاز تصنيفها

(1) Morris Weitz, Philosophy of Arts, Harvard University Press, 1950, P. 121.

على أساس صفاتها الكيفية Les Qualia، فالحجارة قد تدخل مثلا في العمارة والنحت ولكن قد تدخل أيضا في التصوير إذا استعمل الموازييك، والخشب وإن استعمل أساسا في النحت إلا أنه يدخل في الآلات الموسيقية كما تدخل مواد نباتية أو حيوانية. غير أن البحث في المادة يمكن أن يفسّر لنا ظواهر كثيرة في تاريخ الفن فنقص مادة معينة مثلا يترتب عليه ظواهر فنية معينة، فلا يمكن مثلا فهم طابع العمارة الإسلامية ما لم ندخل في اعتبارنا نقص الخشب والالتجاء إلى القباب أو العمارة الحديثة بغير إدخال الخرسانة المسلحة.

وفي النحت يترتب على استعمال البرونز خصائص مخالفة لاستعمال الحجارة، من أهمها إمكانية التجويف مما يجعل التمثال أخفّ وارتباط تاريخ الفن بتاريخ التكنولوجيا يوضح لنا ظواهر عديدة في هذا الموضوع.

غير أن العمل الفني بعد أن نتبين وجوده الجسماني المادي إنما يتحـول في إدراك المتذوّق إلى إحساسات أو كيفيات حسية مدركة Des Qualia Sensibles كما يقول سوريو، وتختلف الأهمية النسبية للإدراكات الحسية في الفنون المختلفة حيث يغلب الإحساس على التمثيل في فن التصوير الحديث فيقترب من الموسيقى حين يسود اللون كما يسود الصوت ويدخلان في تركيبات مختلفة. وتقل المؤثرات الحسية في الأدب عنه في الفنون الأخرى حيث يمكن الاستغناء فيه عن الكلمة المنطوقة بالكلمة المكتوبة كما في الرواية، ولذلك فجانب الخيال والفكر في الأدب يصبح أوضح وإذا كان لا يصح تصنيف الفنون على أساس المادة الفيزيقية لها إلا أنه يمكن ترتيب الفنون وتصنيفها بالاعتماد على هذه الكيفيات الحسية كما يقول أتين سوريو وعنده أن هناك سبعة أصناف للكيفيات الحسية يترتب على كل كيفية منها نوعان من الفنون

فن: لا ـ تمثيلي Nonrepresentatif والآخر تمثيلي أو تشبيهي Represen-tatif، أي يستمد من العالم الخارجي الصور التي تناسبه أما الفن اللا ـ تمثيلي أو اللا تشبيهي فيكتفي بالتلاعب بهذه الكيفيات.

أما عن الكيفيات فهي[1]:

1 ـ الألوان Les couleurs تلوين خالص ـ تصوير ملون.

2 ـ الخطوط Les lignes زخرفة أرابسك ـ رسم.

3 ـ الأحجام Les volumes عمارة ـ نحت

4 ـ الأضواء Les lumieres إضاءة فوتوغرافية ـ سينما.

5 ـ الحركات Les mouvements رقص ـ تمثيل.

6 ـ اللغة «الصوت في اللغة» Les sons de langage شعر ـ نثر.

7 ـ الصوت «الموسيقى» Les sons musicaux موسيقى ـ موسيقى درامية غناء.

وقد يؤخذ على هذه القائمة للكيفيات الحسية للفنون اعتراضان:

أولا: هل يعتمد كل فن من هذه الفنون على إحساس واحد من هذه الإحساسات؟

ثانيا: هل هناك كيفيات حسية أخرى لم تذكر مثل إحساسات الشم والذوق؟

وعلى الاعتراض الأول يمكن أن نجيب بأنه لا يوجد في الواقع فن خالص يعتمد على نوع واحد من الإحساسات مثل التصوير الخالص

---

(1) انظر شرح هذا التصنيف في الفصل الثالث من الكتاب.

أو النحت الخالص، ففي التصوير قيم ليست كلها مستمدة من اللون كما يلاحظ برنسون Berenson الذي يرى أن فن التصوير يمكن أن ينطوي على قيم لمسية تظهر في المجسمات وإن كان للألوان في هذا الفن السيادة على باقي الكيفيات، ثم هناك إيهام خيالي بإحساسات أخرى في الفنون الأخرى، فاستعمال الرخام في النحت مثلا قد يعطينا إحساسا بالبرودة لذلك لا يمكن أن نقول إن كل فن يقتصر على مجموعة معينة من الإحساسات بل إن لكل فن تنظيما هرمياً -Hierar chie من الإحساسات المختلفة تختلف في الأهمية النسبية، فالألوان تغلب مثلا في التصوير والأحجام تتغلب في النحت والحركات في الرقص، وبالإضافة إلى ذلك يوجد تواصل وتبادل Correspondence وتبادل للإحساسات المختلفة مع غلبة إحساس وسيادته على غيره.

أما الاعتراض الثاني الذي يتلخص في التساؤل عن سبب اقتصار الفنون على هذه الإحساسات وما السبب في التمسك بالنظرية التقليدية في علم الجمال التي تقول إنه لا يوجد سوى نوعين من الحواس لها القيمة الأستطيقية هما السمع والبصر، وبالتالي فمن الضروري أن تعتمد الفنون دائما على واحدة من هاتين الحاستين، في حين أنه من الواضح أن هناك إحساسات أخرى أمكن على أساسها قيام فنون مهمة وإن لم ينتبه لها الفلاسفة مثل الإحساسات الحركية أو العضلية اللمسية. Sens tactilo musculaire les sensations kinsethésiques إذ لها في الفنون المختلفة أهمية كبيرة بل تولدت عنها فنون خاصة بها هي فنون الحركة وعلى رأسها فن الرقص والباليه.

أما عن فن الطهي Art Gastronomique وفن الروائح، فعلى الرغم من مهارة وتنوّع الذوق فهما لا يدخلان ضمن الفنون الجميلة لأسباب أهمها أن تذوّقها لا يمكن أن يتم بالتأمل، والذوق نفسه ليس حاسة

مستقلة عن اللمس والإحساس بالطعم Sens Gustatif، والشم وإن كان حاسة مستقلة إلا أن موضوعها لا يمكن أن يُرتِّب أو يُصنّف بطريقة معقولة بحيث يمكن أن تتخذ أي رائحة وضعا أو مكانة معينة بالنسبة لرائحة أخرى كما تتخذ الأصوات الموسيقية درجات معينة في السلم الموسيقي بحيث يمكن أن يوضع للأنغام الموسيقية تركيب حسابي في حين ليست هناك رائحة معينة يمكن أن تفترض رائحة أخرى ترتبط بها حسب ترتيب أو نظام معين ولا يحدث مثل ذلك أيضا للطعوم وإن كان هناك نوع من التوافق أو عدم التوافق بين الروائح والطعوم المختلفة إلا أنه لا يمكن حسابها في علاقات شكلية مجردة بحيث يمكن أن نتبين التوازن والتتابع والعلاقات بين بعضها والبعض الآخر، كما يمكن مثلا أن نتبين في الأصوات ما يسمى بالعمق والحدة Pitch Timbre and Intensity أو في الألوان اللامع والفاتح والقاتم the hue saturation and brightness وطريقة توزيعها والمسافات التي توجد بينها، فاللحن الموسيقي مثلا ليس أي مجموعة من الأصوات بل مجموعة من الأصوات منظّمة بحسب علاقات محددة بحيث تكون علاقة صوت بآخر أنه أعلى أو أخفض من الآخر، وهذا ما لا يمكن تحديده بالنسبة للروائح والطعوم من هنا لا يمكن أن نصف رائحة أو طعما أو مذاقا بأنه جميل بالمعنى الفني Beautiful وإنما بأن له طعما شهيا أو لذيذا De-lightful ولعل السبب في هذا أيضا هو ارتباطها بالحاجات البيولوجية والجسمانية المباشرة عند الإنسان.

3 ـ عنصر الشكل أو الصورة Form في العمل الفني

عُني العلماء والنقاد بتفسير معنى الشكل أو الصورة في الفن، واختلفت تفسيراتهم لهذا الأمر الذي ترتب عليه اختلاف آخر في مذاهب النقد.

ولتوضيح الصورة في العمل الفني نقول: إن النشاط الفني هو في حقيقته عملية انتقاء وتنظيم لمادة مستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية فقد تكون المادة التي يفرض عليها الفنان صورة معينة ألوانا أو أشكالا أو أصواتا أو أفكارا أو عواطف ومن هنا تقترب الصورة في أحد معانيها من العنصر المجرد Abstract Element في حين يقترب المضمون من العناصر الدرامية Dramatic Element التي تمثل لنا الأشياء أو الأحداث أو الأشخاص.

ومعنى الصورة يتحدد عموما بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية التي تنسق بين العناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة مثل الأصوات والألوان والأشكال أو الأفكار.

ولما كانت الطبيعة تنطوي على مثل هذه العلاقات فيمكن أن نقول إن الصورة توجد في الطبيعة إلا أن الصورة الفنية تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية، وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالي ولما كان للصورة هذه الأهمية في العمل الفني فقد ذهب بعض الفلاسفة والنقاد إلى التوحيد بين العمل الفني وبين الصورة، وقد اعتمد هؤلاء الفلاسفة الذين يكوّنون الاتجاه الشكلي Formalism في علم الجمال على الفلسفة الألمانية المستمدة من كانط وهاربرت وزيمرمان وأهم من يمثله من الإنجليز C. Bell وR. Fry. اللذان مارسا النقد الفني وتأثرا بالثورة التي لحقت فن التصوير الفرنسي خاصة بعد سيزان Cezanne، وفي رأيهما أن العنصر الذي يحقق الوجدان الجمالي عند الإنسان مستمد من تأمل الصورة في العمل الفني، إنها الصورة المعبّرة Significant Form كما يقول كليف بل[1].

(1) Clive Bell, Art. Roger Fry, Vision and Design.

وتتركب الصورة من علاقة الخطوط والألوان التي تحرك وجداننا وانفعالنا الجمالي، أما إذا أردنا أن نبحث عن سبب الانفعال الجمالي في ما يمثّله العمل الفني من مضمون مستَمَد من المعاني أو الأفكار أو الوقائع المستمَدّة من الحياة، فلا يكون هذا إحساسا جماليا وإنما يثير انفعالات ووجدانات غير جمالية Non-Aesthetic Emotion. قد يحدث مثلا في فن التصوير أن يقدم لنا وصف زهرة أو طائر أو امرأة جميلة، فإذا تأثرنا بما في اللوحة من وصف للوردة أو الطائر أو المرأة فتأثرنا هذا يقع خارج مجال الفن، وهو تأثر مخالف للوجدان الأستطيقي أو الجمالي الذي ينبغي له دائما أن يستَمَدّ من الصورة المعبرة أي من علاقة الألوان والخطوط وصياغتها.

إن الفن التقليدي يدخل في اعتباره عنصر التشبيه Representation لكن هذا التشبيه يمكن أن يصرف نظرنا عن العناصر الرئيسية المكونة للصورة الفنية مثل الخطوط والألوان، ولذلك إذا وجد التشبيه فينبغي أن تستوعبه الصورة الفنية مثل الخطوط والألوان، وقد نجح الفن الحديث، خاصة عند سيزان ومن أتوا بعده، في إخفاء عنصر التشبيه في حنايا الصورة الفنية على نحو ما نجد عند أتباع التصوير الحديث الذين ترجموا النبات والأشجار في تكوينات من اللون والخطوط.

والتذوّق الذي يقع على الصورة يتميز في رأي Bell بأنه تذوّق نقي ينقلنا من عالم التجارب العادية إلى عالم التجربة الفنية، والفنان عندما ينخرط في تجربة الإبداع الفني يرى في المنظر الطبيعي ما لا يراه عامة الناس، لأن رؤيته تصبح مركزة على العناصر المكونة للصورة الفنية.

هذا التحليل للصورة يتناول الصورة في الفنون التشكيلية التي اقتربت في العصر الحديث من فن الموسيقى، ففي الموسيقى كما

يقول إدوارد هانسلك[1] لا نحتاج عند تذوّقها لأي تصوّرات مستَمدة من العالم الخارجي، وكذلك يرى بِلْ إننا عندما نتذوّق العمل الفني لا ينبغي لنا أن نحضر من العالم الخارجي أي موضوعات من الخارج.

والفن بهذا الوصف ينتشلنا من عالم الحياة الجارية إلى عالم خاص به، إنه أشبه بتجربة الصوفي أو العالِم عندما يستغرق كل منهما في عالمه الخاص، وقد يصاحب هذا الانفعال الجمالي انفعالات أخرى ترجع إلى الحياة الإنسانية، وقد لا يصاحبه ولكن ينبغي دائما أن يكون انفعالا نقيا، ويتضح هذا الانفعال الجمالي بشكل أوضح عند تذوّق الموسيقى. يقول فراي Fry: لو ضرب طفل على البيانو عددا من الضربات بلا تنظيم أو ترتيب بينها لن يدرك أحد من هذه الضربات أي علاقة، أما لو نُظمت هذه الضربات تنظيما معينا بحيث استخرج منها إيقاعا أو نغما عندئذ تكتسب هذه الضربات صورة فنية، وفي داخل هذه الصورة تستلزم كل نقرة النقرة التي تليها بحيث لو جاءت نقرة على غير ما نتوقع فسدت الصورة وصدمت إحساسنا بالنظام والتناسب.. وقد يرتبط هذا النغم بعبارات تؤثر في وجداننا كقولنا: بلادي بلادي، وعندئذ تثير الصورة الفنية عددًا من الأفكار والانفعالات أو الذكريات فتصبح لهذه الأفكار والانفعالات والذكريات الصدارة على الإحساس بالصورة الفنية، وهذا هو ما يحدث غالبًا من أكثر الناس حيث لا يقتصر إحساسهم على الصور الفنية بل يتعداها إلى غيرها لكن لحسن الحظ يوجد في كل مكان وكل عصر عدد من الناس لهم إحساس بالعلاقات الصوريّة وحدها في العمل الفني فلهذه العلاقات في حد ذاتها القدرة على إثارة الانفعال الجمالي، كذلك تكون الاستجابة المستمدة من إدراك العلاقات الصورية هي الاستجابة الأصح والأدوم على مر

(1) Eduard Hanslick, The Beautiful in Music, London, 1891.

العصور، ذلك لأن تقدير العمل بناء على ما يرتبط به من موضوعات خارجية يتعرض للتغير السريع، بتغير الظروف والأحوال الخارجية، في حين أن الأعمال الفنية تخلد وتظل حية قائمة في وجدان الإنسان بفضل هذه العلاقات الصورية وحدها.

غير أن مفهوم الصورة وفقا للرأي السابق سوف يتساوى بالتركيب الذي ينظم الإحساسات حيث تستبعد تنظيم الجانب التصويري أو التمثيلي في الفن.

لكننا نلاحظ أنه حتى في التصوير والموسيقى يمكن أن تنظم الأفكار والانفعالات فتتخذ تنظيما صوريا معينا فقد لا تكون العناصر الحسية وحدها هي التي تقبل التنظيم، ففي تمثال رودان «الفكر» لا تقتصر الصورة على شكل التمثال وحده بحيث تكون الرأس هي الشكل الغالب بل قد تشمل أيضا الوضع المفكر أو الموقف أو الفكرة السائدة.

وإذا كانت القيم الشكلية أو الحسية هي الغالبة في فن كفن التصوير أو الموسيقى، إلا أنه يمكن أن تغلب القيم التمثيلية في الفنون الأخرى، خاصة في فن الأدب، أما إذا تعلق الأمر بالتصوير أو الموسيقى فإن القيم التشكيلية أو الموسيقية تتخذ الصدارة على القيم التمثيلية أو الفكرية، غير أنه إذا أمكن للمصور أن يعبّر عن القيم التمثيلية التي تنقل لنا موضوعات الطبيعة الخارجية من ضوء ولون ومكان وحركة وأشكال طبيعية أو صورة إنسانية معينة، أو ينقل لنا قيما روحية فإن عمله الفني يزداد في سلم القيم، إذ لا يمكن أن تُفسِّر الصورة الفنية بأنها ليست مجرد العلاقات المجردة لعناصر حسية كالألوان والأصوات وإنما هي هذه العناصر الحسية مضافا إليها الأفكار والتمثلات والخيال منظمة ما يؤدي إلى أحداث التجربة الجمالية عند المتذوّق.

فالعمل الفني هو موضوع مُرَكَّب تدخل فيه عناصر حسية كما تدخل فيه عناصر خيالية وفكرية، وهو لغة Language وهو تصميم Design، وقد يغلب على فن التصوير مثلا القيم الحسية والشكلية فإذا لم يتوفر في التصوير تنظيم معين للألوان والخطوط لا يوجد تصوير، وتحقيق هذا التنظيم في الأعمال الفنية هو الذي يكسبها القيم التي يسميها باركر[1] Musical Values. ويمكن للأعمال الفنية أن تتفاوت وتتفاضل من حيث تضمنها لهذه القيم الشكلية، لكن هناك أيضا قيما تمثيلية Reprsentational Values مستمدة من الطبيعة مثل المكان والضوء والحركة والسطح والوزن، وبعض الأعمال الفنية قد يكون أكثر تمثيلا لهذه القيم فيكون أفضل من غيره.

ولكن يمكن للعمل الفني في التصوير أيضا أن يتضمن تعبيرا عن القيم الفكرية المستمدة من الحياة الإنسانية مثل التعبير عن بعض الآراء الفلسفية والدينية والاجتماعية والسياسية.

وعلى النقد الفني أن يقيّم الأعمال الفنية على ضوء القيم مجتمعة بحيث إذا ما تعلق الأمر بالتصوير مثلا يبدأ الناقد تقييمه للعمل الفني بالرجوع إلى القيم الموسيقية التي ينطوي عليها هذا العمل، ثم إنه يتدرج بعد ذلك إلى القيم التمثيلية ثم يتدرج منها إلى القيم الروحية، ويكون الفنان أعظم بمقدار ما يعبّر في عمله الفني عن قيم، فالمصور القادر على الارتفاع في عمله الفني عن مستوى القيم التشكيلية إلى مستوى القيم الروحية يكون أفضل ممن يقتصر على القيم التشكيلية، غير أنه إذا ما تعلق الأمر بفن التصوير ينبغي أن يكون للقيم التشكيلية أو الموسيقية الأولوية، فمهما كانت الفكرة سامية أو الحلم رائعا فإنه لا يكون تصويرا إذا خلت اللوحة من القيم التشكيلية التي ينبغي للمصور

(1) D. W. Parker, Analysis of Art, p. 96-97.

أن يبدأ بها سلم ارتقائه في القيم، على هذا النحو يمكن للصورة أن توجد على مستوى التقديم Presentation أو مستوى التمثيل Representation أي بالإضافة إلى أنها تنظيم معين للألوان أو للأصوات يمكن أن تكون تنظيما للجانب الفكري أو الوجداني أو الإيحائي أو للعناصر الدرامية كما يسميها Ducasse إنها تنظيم للتجربة الجمالية كلها.

والخلاصة أن دراسة الصورة مجردة لا وجود لها إلا في عالم المنطق والرياضة، أما العمل الفني فهو ليس صورة مجردة كما أنه ليس هناك عمل فني بلا صورة.

وهناك بعض المبادئ التي تستند الصورة الفنية عليها حتى ينجح العمل الفني في إحداث الخبرة الفنية عند الجمهور.

وأول هذه المبادئ هو مبدأ الوحدة العضوية في العمل الفني Organic Unity ويعني هذا المبدأ أن ترتبط أجزاء العمل الفني فيما بينها لتكوِّن كلا واحداً وكل المبادئ الأخرى ينبغي أن تخدم هذه الوحدة التي ذكرها القدماء في تحديدهم للجمال الفني بقولهم الوحدة في الكثرة Unity in Variety وهي تعنى ألا يكون العمل الفني ناقصا أو مفتقرا لشيء يضاف إليه حتى يتم اكتماله، ولا ينبغي أن تزيد فيه أجزاء لا داعي لوجودها وهذا المبدأ يقضي بتحقيق الوحدة بين الصورة والمضمون في العمل الفني بحيث يستحيل أن يترجم العمل الفني في لغة مختلفة وإلا فقد وحدته العضوية، وكل العناصر في العمل الفني ينبغي أن تخدم بعضها بعضا.

والمبدأ الثاني، هو مبدأ سيادة الموضوع الرئيسي في العمل الفني The Principle Theme كما لو غلب لون أو شكل أو خط أو معنى أو لحن أساسي، فقد تتميز المباني بترديد شكل معين كالقباب في العمارة الإسلامية أو الأبراج في العمارة القوطية، أو يغلب على سيمفونية معينة

لحن أساسي Theme وهو يطابق ما يسمى بالصفة الغالبة أو الفكرة الأم L'idee- mere كما يقول الناقد الفرنسي تين[1]، وقد يغيب هذا المبدأ في الفن الحديث حين تتساوى الأطراف ولا يغلب عنصر على عنصر آخر، إذ لا يكون للعمل الفني الحديث نقطة مركزية لكن الموضوع الرئيسي إذا ظل وحده منفردا فقد يبعث الملل والرتابة ومن هنا تظهر أهمية المبدأ الثاني الذي يتلخص في التنوع Thematic Variation إذ إنه لا يكفي أن نعرف الموضوع الرئيسي الغالب بل ينبغي أن يكون لهذا الموضوع أصداء وتنوعات، وقد يكون أبسط أنواع التنوع هو تكرار الموضوع Recurrence فقد يحدث في الموسيقى أن يتكرر اللحن الغالب على مستويات مختلفة، ففي الشعر تتكرر القافية، لكن يمكن إحداث التنوع بتغير الموضوع بواسطة تحويره بالتصغير أو التكبير Transposition فمثلا ينتقل اللحن من مفتاح موسيقي إلى مفتاح آخر أو سرعة أخرى أو يعاد الشكل بألوان مختلفة وقد يحدث التنوع بما يعرف بالتبادل Alter-nation ويعني إدخال أكثر من موضوع، وهناك أسلوب قلب الموضوع أو عكسه Inversion مثلا عندما نقلب شكلا معينا في التصوير.

أما المبدأ الثالث فهو مبدأ التوازن ويمكن تفسير التوازن بواسطة التماثل Symetry وهو تماثل الأجزاء، مثلا عند توزيع الراقصين مجموعتين متماثلتين على خشبة المسرح وفي الملابس والحركة، فيحدث توازن بين الأجزاء المتماثلة، ولكن قد يتم التوازن في العمل الفني عن طريق عدم التماثل Asymetry فيحل محل التماثل نوع من التوافق بين المتماثلات وهذا واضح في الفن الحديث الذي بَعُدَ عن التماثل وعمد إلى التوافق.. كما يلاحظ خاصة في الشعر أو التصوير والديكور.

---

(1) H. Taine, Philosophie de l'art, part l, p. 15.

وقد يظهر هذا التوازن مع عدم التماثل في الدراما بين قوتي الشر والخير، أو في الموسيقى بين الموضوع ومقابله. وإذا كان التوازن Bal-ance يغلب على الفنون المكانية فإن الهارموني أو تآلف الأنغام Har-mony هو الذي يطبق على تحقيق وحدة الأصوات المختلفة في الفنون الزمانية فهو المبدأ الذي يحقق علاقة تثبيت لعناصرها الديناميكية ويكسبها الصورة. كما أن التوازن Balance يحاول أن يدخل القوى المتصارعة أو المتضادة ليكسب العناصر المكانية الثابتة نوعا من القوى الديناميكية والحيوية، لذلك يؤكد التوازن الكثرة في الوحدة في حين تؤكد الهارموني الوحدة للكثرة المتحركة[1].

وعلى العموم فإن الموسيقى والشعر هما مجال الهارموني في حين أن التصوير والنحت والعمارة فنون التوازن.

أما المبدأ الرابع فهو مبدأ التطور Evolution في العمل الفني أي أن هناك انتقالا من أجزاء سابقة زمانيا إلى أجزاء لاحقة عليها، وهذا واضح جدا بالنسبة للفنون الزمانية ففي القصة أو الرواية مثلا تفضي الأحداث بعضها إلى البعض الآخر، وعلى هذا النحو فهمت الدراما التقليدية التي افترضت ثلاث مراحل:

تقديم الشخصيات، ثم تعقد المشكلة حتى تبلغ الذروة Climax، ثم يأتي الحل. ولكن لم تلتزم الدراما ولا القصة هذا التطور دائما وخاصة في العصر الحديث فقد يبدأ الموضوع بالذروة ثم يسير إلى الحل أو إلى المقدمة، لكن في كل الأحوال لابد من ترتيب منطقي لتوالي الأحداث وبهذا الصدد يقول E. M. Forster إن مجرد توالي الأحداث لا يكوِّن

---

(1) Balance emphasizes diversity in unity and harmony emphasizes unity in diversity.

رواية لأن المطلوب دائما هو التفسير الذي يبين السبب.

فإذا قلنا مثلا: مات الملك وماتت الملكة لا نكوّن بهذا الكلام قصة، ولكن إذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه أصبحت قصة، وقد كان أرسطو أول من تنبه إلى ضرورة هذا الارتباط المنطقي المقنع حيث إن المحتمل غير الممكن أفضل عنده من الممكن غير المحتمل.

وهناك نوعان من التطور: تطور درامي للموضوع الرئيسي ينتهي إلى ذروة أو إلى غاية في حين أن التطور غير الدرامي لا يتجه إلى غاية، أو لا يجعل من الوصول إلى الغاية أهمية أو هدفا ويحدث التطور بالنسبة لكل عناصر الموضوع بغير أن يكون للموضوع الرئيسي أهمية غالبة وهذا ما يلاحظ في الأدب الحديث خاصة في القصة التي تفقد فكرة الذروة أو النهاية أو الأهمية لموضوع محوري أو مركزي في العمل الفني، ولذا يسود مبدأ التطور الذي يختلف عن المبادئ السابقة بأنه يسمح بظهور الجديد الذي يتجاوز العناصر الموجودة سابقا. وفي حين يفترض التوازن والهارموني أسبقية العناصر فإن مبدأ التطور يأتي بعنصر جديد يلغي التوازن السابق، وهو يلغي وجود ترتيب هرمي للأجزاء[1] تتخذ فيه بعض العناصر أهمية أسمى من بعضها لأنه لا يعتمد على ترتيب الأجزاء ترتيبا هرمياً بل متواليا يسير قدما بواسطة المتساويات لا بواسطة الأعلى والأسفل في الدرجات[2].

وفي إمكاننا أن نلاحظ كيف مال الفن الحديث إلى تسطيح القيم في الأعمال الفنية سواء منها القيم المكانية إذا ما تعلق الأمر بالتصوير كما نجد في الحركة التكعيبية أو التأثيرية أو الانطباعية، أو تسطيح القيم

(1) It is based on sequence, not rank.

(2) Hierarchie.

الزمانية حيث لا يتصدر زمان على آخر بل قد تتداخل الأزمنة، على نحو ما نجد في أدب جيمس جويس «يوليسوس» بالنسبة للموضوعات حيث لا نجد صدارة لموضوع على غيره، بل تتخذ كل الأجزاء أو عناصر الموضوع قيما متساوية.

4 ـ المضمون في العمل الفني

يتضمن العمل الفني مضمونا معينا هو خلاصة ما يعبّر عنه أو يتضمنه العمل الفني من خيال ومشاعر وفكر، فقد يعبّر العمل الفني عن انفعالات أو عن تصورات وأفكار أو عن صور خيالية، وكثيرا ما يختلط المضمون بالموضوع في العمل الفني، لكن من الواضح أن الموضوع هو شيء يقع خارج العمل الفني ومع ذلك فالعمل الفني يشير إليه وينطوي عليه لكنه لا يدخل كعنصر من عناصره، كما يقول الناقد الإنجليزي، برادلي، ومثال لتوضيح ذلك إذا وقفنا إزاء لوحة تمثل صلب المسيح فقد نعنى بفكرة الصلب ذاتها من وجهة نظر التاريخ أو اللاهوت أو السياسة وعندئذ نتناول الموضوع، ولكن قد ينصرف نظرنا إلى ملاحظة العنصر الصوري من اللوحة، أي من جهة ما فيها من علاقة بين الألوان والأشكال، أو ينصرف اهتمامنا إلى ما تعبر عنه هذه الألوان والأشكال من قتامة أو كآبة أو ما يسودها من شعور بالرهبة أو القداسة أو ما بعثه الفنان من تعبيرات على الوجوه المختلفة أو ما أراد أن يوصله إلينا الفنان من معان من خلال تعبيره الفني أو ما أراد بثّه من رؤية خاصة به، ويكفي لكي تتضح التفرقة بين الموضوع والمضمون أن نقول إن الموضوع قد يظل واحدا عند عدد من الفنانين، لكن يتغير المضمون من فنان إلى آخر، حسب رؤيته الخاصة وانفعاله بالموضوع، فكم في التصوير أو الشعر من روائع فنية قد اتخذت من الحرب والسلام

موضوعات لها في حين يختلف مضمونها اختلافا شديد التباين، كما لو أخذنا موضوعا معينا كرحلة الإنسان إلى العالم الآخر فسوف نجده موضوعا طرقه في الأدب العربي أبوالعلاء في رسالته «الغفران» غيره عند دانتي في الكوميديا الإلهية، لذلك يبقى الموضوع، كما يقول الناقد الإنجليزي برادلي، خارج القصيدة في حين يبقى لها المضمون.

ويتضح المضمون خاصة في فنون الأدب أو الفنون التعبيرية أكثر مما يتضح في الفنون التشكيلية والزخرفية.

ويذهب المفكرون والنقاد في فهمهم للشكل والمضمون الأدبي مذاهب مختلفة وإن اتفق معظمهم على القول بأن المضمون يتركز في الأفكار والانفعالات التي يتضمنها العمل الأدبي في حين تمثل اللغة التي توصل هذا المضمون عنصر الشكل.

ولكننا إذا تعمقنا في هذه التفرقة سرعان ما نصل إلى القول بأن المضمون يستدعي عناصر معينة من الشكل، فالأحداث التي تتوالى في الرواية مثلا هي جزء من المضمون في حين تكون طريقة ترتيب هذه الأحداث هي ما يعرف بالشكل.

لذلك يتحد الشكل بالمضمون اتحادًا عضويًا في العمل الأدبي ولا يمكن التمييز بينهما إلا على نحو من التجريد.

لذلك انتهت بعض اتجاهات النقد الأدبي عند تناولها لغة الأدب إلى اعتبارها المكون الأساسي للشكل، وانتهى التحليل إلى التفرقة بين الكلمات في حد ذاتها، والكلمات عندما تكون وحدات من الأصوات والمعاني ذات قيم جمالية تتفاعل وتؤثر في جمهور المتذوّقين.

أما عن الحقيقة التي يكشف لنا عنها الفن والأدب، فهي موضوع خاض فيه الفلاسفة منذ أقدم العصور، وذهب بعضهم إلى اعتبار

الفن كشفا عن حقيقة مثالية تتجاوز حقائق العالم المحسوس، فقال أفلاطون بعالم المثل وذهب هيجل إلى اعتبار الفن شكلا من أشكال تجسّد الروح أو الحقيقة المطلقة شأنه شأن الدين والفلسفة.

ومن نظريات الفلاسفة الوجوديين في العصر الحديث نظرية الفيلسوف الوجودي مارتن هيدجر[1] الذي ذهب إلى القول بأن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الإنساني، وضرب مثالا يوضح به أفكاره بلوحة تصوّر حذاء بالياً لفلاّح رسمها المصوّر الهولندي ڤان جوخ شرح فيه كيف تتكشف من خلال اللوحة عالم صاحب الحذاء بما فيه من شظف عيش وشقاء وكذلك تنبعث من خلال العمل الفني أضواء تكشف عن حقيقة وجود الإنسان.

يظهر مما سبق أن الحقيقة المستمدة من التعبير الفني حقيقة ذات طابع فلسفي مخالفة للحقيقة العلمية التي نستدل عليها بالتفكير الاستدلالي ونصوغها في تصورات عقلية.

فالحقيقة المستمدة من تأمُّل الأعمال الفنية والأدبية تعتمد على منهج خاص، ففي حين يكون الاستدلال العقلي Discursive Reason هو المنهج المتبع في العلم، تعتمد لغة الفن والأدب على أسلوب التمثيل أو التعبير Presentational وهو أسلوب الشعر والدين والأساطير، وقد شرحت الفيلسوفة الأمريكية الشهيرة سوزان لانجر S. K. Langer هذا الأسلوب حين رأت أن الفنون التشكيلية والموسيقى، فضلا عن الشعر والأدب، تعتمد على معرفة من نوع خاص تنطوي على تعبير رمزي Presentational Symbolism[2]، وخلاصة رأي سوزان لانجر هو أن الفن يشكل عالم الوجدان الإنساني، وبواسطة

---

(1) M. Heidegger, Holzwege.

(2) S. K. Langer, Philosophy in a New Key, Cambridge Mass 1942, P 79.

هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعا لتأمل الإنسان. وتطبق لانجر هذا الرأي على الفنون التشكيلية وعلى الموسيقى، وترى أن الموسيقى بوجه خاص تمثل حياة الوجدان، إنها ليست تعبيرا مباشرًا عن الوجدان بل هي تشكّل الوجدان في تصورات يمكن أن تصبح موضوعًا لتأمل الإنسان وتذوّقه.

لذلك ينطوي الفن في رأيها على معرفة معينة هي معرفة بوجداننا، وتنتهي من ذلك إلى رأي آخر يختلف عن رأي فلاسفة التحليل المنطقي والوضعية المنطقية حين ترى أن عالم المعاني لا يقتصر على المعرفة العلمية وحدها، لأن الإنسان لا يستخدم قدراته العقلية في العلم فقط بل يستخدمها في تصوير ما يخيفه وما يحبه، فيستخدمه في تشكيل عالمه الفني وتصوراته الأسطورية والدينية.

وتنتهي لانجر إلى القول بأن اللغة والفن كليهما يقوم بمهمة تصوير وتشكيل خبراتنا، اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا بها، أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطني وما فيه من وجدان وانفعالات ومشاعر ويقدمها في رموز، ويلعب الخيال الفني الدور الرئيسي في إبداعها.

ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلي بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجي ويستخدم في ذلك التعبير الرمزي في حين تستخدم اللغة الرموز الاستدلالية.

وخلاصة القول، إن الفن يقوم بدور عظيم في الكشف عن أساليب الوجدان التي تختلف باختلاف الحضارات وتتغير بتغير الأجيال، كما أنه يؤثر في طرق وأسلوب الإدراك الفني حين يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره في أشكال وصور قابلة للإدراك أي أنه يحول ما هو وجدان ذاتي في طبيعة الإنسان إلى موضوع Objectification of Emotions، ولكنه أيضا وفي نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخرى

عكسية حين يدرب عيوننا وآذاننا وإدراكنا على استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوله إلى عالم خاص بنا فتتشبع الحقيقة الخارجية بمعان وصور وخيالات من خلق أنفسنا، وبهذا فهو يخلع الذاتية على الطبيعة الخارجية Subjectification .of Nature الفن باختصار في رأي الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيتين، الوظيفة الأولى هي أنه يحول الخبرة الذاتية إلى موضوع ندركه إدراكا فنيا، والوظيفة الأخرى المقابلة هي أنه يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية.

وتؤكد سوزان لانجر على أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وأنها تهذيب لهذا الجانب الذي لا تستطيع اللغة العلمية الوصول إليه، وترى أن إهمال هذه التربية يعرّض أفراد المجتمع لفوضى الانفعال والوجدان الذي يسيء إلى الطبيعة البشرية فالفن السيئ رمز لشعور ووجدان سيئ[1].

ويميل معظم مفكري القرن العشرين إلى تأكيد استقلال العمل الفني عمن أبدعه ويظهر هذا الاتجاه بوجه خاص في الاتجاه الفينومينولوجي المعاصر الذي يرجع في نشأته إلى الفيلسوف الألماني إدموند هسرل .Husserl

وقد تمثلت الفينومينولوجيا الجمالية عند عدد من الفلاسفة أبرزهم الفيلسوف البولندي رومان إنجاردن Roman Ingarden [2] ومنهم في فرنسا ميكل دو فرن Mikel Dufrenne [3] ومنهم أيضا مرلو بونتي وسارتر وهيدجر ويكفي أن نشير إلى إنجاز إنجاردن الذي كان له أكبر تأثير على النقاد فقد تناول إنجاردن العمل الأدبي بالتحليل فخصّه بمستويات

---

(1) Roman Ingarden (1893-1970), Das Literarishe Kunstwerk, 1930.

(2) M. Dufrenne, Phenomenologie de e'experience esthétique2, Vols, 1953.

(3) R. WelleK & A. Warren, Theory of Literature, pp.142-157.

انظر أيضا رسالة د. سعيد توفيق الاتجاه الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية.

للوجود Strata حددها بمستوى الوجود الحسي والمستوى المعنوي ثم عالم العمل الأدبي ثم عالم المؤلف ثم مستوى القيم الميتافيزيقية التي يعبّر عنها العمل وهو الذي يسمح للعمل الفني أن تكون له أبعاد فكرية وفلسفية.

وللعمل الفني والأدبي وجود وتاريخ فهو يستمر في الوجود ولكن تتغير خبرات الناس به، فلا نستطيع مثلا أن نقول إن إلياذة هوميروس أو مسرحيات شكسبير تثير فينا نفس التجارب التي كانت تثيرها عند المعاصرين لهما، وإذا كان للعمل الفني وجود خاص إلا أنه ليس كأي حدث تاريخي وقع وانتهى، كما أنه ليس حقيقة جامدة لا تتأثر بالزمن، وليس خبرة شعورية في وجدان البشر ولا هو تصوّر مثالي كفكرة المثلث الرياضية، إنه بنية في نسقه من القيم والمعايير المتفاعلة ببعضها[1] وهذا ينقلنا إلى المشكلة التالية وهي:

الخبرة الجمالية عند تذوّق الفنون وإبداعها.

(1) S.K. Langer, Àrtistic Perception and Natural Light in Problems of Art, pp.59-74.

انظر فلسفة سوزان لانجر في كتابنا فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها دار قباء 1998 ص 263.

الفصل الثالث

الخبرة الجمالية

مقدمة

نعني بالخبرة الجمالية موقف الإنسان عند تذوّقه للعمل الفني أو إبداعه له أو نقده عليه، وهي موضوع يعنى به العلماء والفلاسفة والنقاد على السواء، ودراستها تحتاج لبحث كثير من العناصر التي تتدخل في هذه الخبرة وتحديد لأنواعها لأنها تختلف بحسب الفنون وبحسب الأفراد وبحسب مناهج الدارسين لها وبحسب الطابع الغالب فيها إن كان تذوّقا أو إبداعا أو نقدا.

وقد عني فلاسفة الجمال والنقاد والفنانون بمشكلة الصلة بين الخبرة الجمالية في التذوّق والخبرة الجمالية عند الإبداع الفني، وقد رجّح البعض أن هذه الخبرة سواء عند التذوّق أو عند الإبداع واحدة في النوع، وهم يرون أن استجابة المتذوّق إنما هي بدورها تجربة مماثلة وشبيهة بتجربة الفنان المبدع أي هي عملية إعادة خلق للعمل الفني، ومن أبرز من يميلون إلى هذا الرأي الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي يرى أن عملية الخلق عند الفنان إنما غايتها هي إثارة عملية خلق أخرى

عند المتذوّق.ويرى جون ديوي أن على المتذوّق أن يعيد بناء العمل المقدم له على نحو ما خلقه الفنان. وكذلك أيضا يقرّب الفيلسوف الإنجليزي كولنجوود[1] بين المتذوّق والفنان فيرى في كل متذوّق للفن فنانا إلى حد ما، أما عن الفنان فمن الواضح أنه في رأي الجميع المتذوّق الأول لفنه.

أما من يميلون إلى التفرقة بين المتذوّق والفنان فيفرّقون بين عملية الإبداع الفني وخبرة التذوّق الجمالي، على أساس أن التقبل والتأمل يغلبان على المتذوّق، في حين يغلب التنفيذ في عملية الإبداع فيؤثر الفنان في محيطه ويتحول إلى فاعل حين يُحدث في شكل المادة تغييراً معيناً أو حين يؤثر الموسيقي في محيطه السمعي ـ وهذا المظهر الفعّال هو الغالب في تجربة الإبداع ـ وكثيرا ما يسمى شعور المتذوّق شعورا جماليا أو أستطيقيا لأنه قد يتعلق بأي موضوع يستشعر إزاءه القيم الجمالية سواء كان هذا الموضوع في الطبيعة أم الفن، أما الإبداع الفني فمن الطبيعي أن يتناول خبرة الفنان حين يتعلق نشاطه بإبداع، وبالإضافة إلى الشعور الجمالي في التذوّق الفني وعملية الخلق الفني، وتتسع الخبرة الفنية أيضا لعنصر التقييم أو الحكم على العمل الفني وهو العنصر الغالب في خبرة الناقد، وعلى العموم فإن الخبرة الجمالية لابد أن تتسع لهذه العناصر المختلفة من تذوّق وإبداع وتقييم ونقد غير أن بعضها يكون أظهر من الآخر بحيث يمكن أن نميز بين الخبرة الجمالية للتذوّق والإحساس الجمالي والخبرة الجمالية عند الناقد المقيّم للعمل الفني والخبرة الجمالية في الإبداع الفني.

---

(1) R.G. Collingwood, The Principles of Art.

أولاً: الخبرة الجمالية والخبرة العملية في الحياة اليومية

تتميز الخبرة الجمالية عند تذوّق العمل الفني بموقف خاص مختلف عن موقفنا من أحداث الحياة وظواهرها التي تخطر في شعورنا، ذلك لأننا في الخبرة العادية ننظر إلى الأشياء نظرة تتميز بغرض معين فنحن نحاول أن نرتّب سلوكنا ونتجه إلى تحقيق أغراض معينة، غير أن الموقف الجمالي في خبرة التذوّق الفني يتميز بأنه موقف منزّه عن الغرض. وقد أكد كانط هذه الصفة عندما حاول تحديد الحكم بالجميل وميّز بينه وبين الحكم على شيء بأنه لذيذ أو خير على أساس أن الجميل هو ما يعجبنا على نحو منزه من الغرض Disinterested فموقفنا منه ليس موقف المنتفع مثلا، ولا نستمد منه معرفة نستفيد بها في سلوكنا وحياتنا العملية، لذلك نحن نتجه إلى الشيء مباشرة ولا نتجه إلى البحث عن أشياء متعلقة به.

ولقد اختلف المفكرون في طبيعة هذه الخبرة وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية وعُني كثير منهم بوصفها، ومن أشهر هؤلاء الناقد الإنجليزي ريتشاردز الذي ذهب إلى القول بأن الخبرة الجمالية لا تختلف عن أي خبرة أخرى في حياتنا اليومية غير أنها تتميز بأنها أكثر نظاما وأدق تركيبا من غيرها ويفسر رأيه فيقول[1]:

«إننا حين نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى معزوفة موسيقية لا نفعل شيئا يختلف عما نفعله عندما نذهب إلى معرض الصور أو حين نرتدي ملابسنا في الصباح».

ويقول أيضا «إن الفرق بين مقطوعة من الشعر وما ليس بشعر لا يزيد عن الفرق بين الكتابة وبين تدخين الغليون».

---

(1) انظر ريتشاردز، ومبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي.

ومعنى هذا الكلام أن التجربة الجمالية ليست تجربة فريدة في نوعها، وتقوم على عنصر خاص بها، بل كل ما تتميز به هو تآلف العناصر التي تتركب منها بواسطة الجمال الذي يحوّل فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة منظمة، فالخبرة الجمالية يتلخص معناها في قدرتها على التنسيق بين الدوافع المتصارعة عند الإنسان الأمر الذي يولد في النهاية لذة وتوازنا هما اللذان يحدثان تلك النشوة الجمالية، وقد توصل أرسطو قديما لهذا التفسير عندما قال بالتطهير Catharsis ورأى فيه غاية فن التراجيديا.

ويقترب الفيلسوف الأمريكي جون ديوي من هذا الرأي حين لا يرى فارقا في النوع بينها وبين خبرة الحياة اليومية، بل الفرق بينهما عنده هو مجرد فارق كمي ـ ولما كان ديوي، وهو فيلسوف الخبرة، حيث جعل منها أساسا للمعرفة والتربية والأخلاق والسياسة، فكذلك عُني بها عندما بحث في الفن فرأى أنها في الفن تظهر متكاملة متحررة من القيود والعوائق التي تعيق اكتمالها ونموها، فهو يتوج الخبرات كلها بالخبرة الجمالية.

وقد يبدو هذا أمرا غريبا في نظر من يرون في ديوي فيلسوفا برجماتيا في الوقت الذي يجعل من الخبرة الجمالية عنصرا أساسيا في فلسفته ـ وخلاصة رأيه في الخبرة الجمالية[1] أن أي خبرة إنما هي تفاعل يتم بين الكائن الحي والبيئة غايته إشباع حاجته، وإذا كانت الخبرة ناجحة بحيث ارتبطت بسياق يصل بين ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل فهي الخبرة في معناها الأتم. وعلى هذا النحو يرى ديوي في الخبرة الجمالية عملية تستغرق زمنا معينا أو هي كما يقولون لها وحدة مستمدة من أنها حاضر بهيج له مستقبل، أو كما يقول أرسطو عن المسرحية إنها

---

(1) انظر: جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة د. زكريا إبراهيم.

كل واحد ولكن لها بداية ووسط ونهاية ـ أي أن لها صفة زمانية.

ويرى ديوي أن الخبرة الجمالية ليست خبرة تُستمد من المتاحف والمعارض والمكتبات، وإنما توجد الخبرة الجمالية في سياق الحياة اليومية والعملية، فكل خبرة عادية، سواء كانت عملية ذهنية أو مجرد أداء عمل يدوي ناجح، لها طابع جمالي. ويستشهد ديوي على هذا الرأي بالإغريق الذين كانوا يصفون السلوك الأخلاقي بأنه جميل Kalon Agathon وكذلك تنبت الخبرة الجمالية من ثنايا الخبرة العادية على نحو ما نستخرج الأصباغ من القطران أو الروائح من البترول، وكثير من خبراتنا العادية ينقصه الطابع الجمالي إذا بدأ ثم توقف أو انقطع من غير أن يكتمل أو إذا لم يدخل في سياق بحيث يرتبط بما سبقه أو ما يترتب عليه من خبرات أخرى، ذلك لأن التشتت والآلية من أعدى أعداء الطابع الجمالي للخبرة، ولذلك يرى ديوي أن أوضح أنواع الخبرة الجمالية يستمد من الموسيقى الشعبية أو مما يرد في الصحف من قصص وأخبار متعلقة بالحياة. كذلك تقترب الخبرة الجمالية من خصائص الخبرة العادية، ففي الخبرة العادية يسير الإنسان على أساس ارتباط العلل بالنتائج فنراه ينظم سلوكه تنظيما يحقق به النتائج التي يرغب فيها، فهو ينظم عالمه وبيئته وفقا لحاجاته، وكذلك يحدث تنظيم مماثل في نشاطه الفني فهو في العمل الفني يعيد تنظيم المادة تنظيما يحقق له في النهاية رضاء ولذة جمالية Aesthetic Pleasure.

فالتنظيم والتأليف بين عناصر الموضوع هما أهم عوامل إحداث الطابع الجمالي لأي خبرة، وهما في الخبرة الجمالية أوضح من أي خبرة أخرى، والفنان بمزاولته عمله الفني يعيد تنظيم وتوضيح وتبسيط المادة، وكذلك يشارك المتذوّق للفن الفنان في هذا العمل لأنه يعيد في ذاته عملية هذا التنظيم والتأليف، فهو لا يقف عند حد التذوّق السلبي،

ولكنه يعيد تقدير ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم. ويؤكد ديوي الفارق المميز للخبرة الجمالية فيقول إننا لا نجد لها نظيرا في الحياة العملية لأن أحداث الحياة العملية ليست مرتبة ترتيبا متآلفا كما يحدث أن نجده بين أجزاء الخبرة الجمالية.

ويتضح مما سبق، ومما ذكره ريتشاردز وديوي، أن الخبرة الجمالية هي خبرة إنسانية وهي ظاهرة اجتماعية، وأنها ليست منقطعة الأوصال عن سائر خبرات الحياة، غير أن كثيرا من النقاد المعاصرين يذهبون إلى العكس حين يؤكدون أن الخبرة الجمالية لها طابع خاص يجعلها ذات نوعية مختلفة عن كل خبرات الحياة العملية، ولعل الفيلسوف الإسباني أورتيجا جاست[1] من أبرز المدافعين عن استقلال الخبرة الفنية عن الحياة الواقعية، وهو يرى أنه من العبث أن نحاول البحث في العمل الفني عن موضوعات ومعان مستمدة من حياتنا اليومية، وأن اللذة التي تستمد من التعرف على أعمال أو أحداث أو شخصيات في المسرح أو التصوير ليست في الواقع هي اللذة الجمالية الحقيقية، فالفن الحديث يركّز الاهتمام على الخصائص الموضحة للقيم الجمالية في العمل الفني، ويخلصه من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية، ويشير إلى هذا الطابع بقوله بتجريد الفن من العنصر الإنساني ولتوضيح ذلك يقول[2] «إننا لكي نضبط رؤيتنا يجب أن نضبط أدوات الإبصار» لنتصوّر منظراً لحديقة يظهر لنا من خلال نافذة ونحن عادة نميل إلى أن نخترق ببصرنا الزجاج لكي يقع على الزهور والأشجار، ولكن إذا وجهنا رؤيتنا وجهة أخرى أي إذا نظرنا إلى الزجاج نفسه أو النافذة فعندئذ تتلاشى الحديقة والزهور ولا يبقى منها سوى بقع لونية ملتصقة بالنافذة، أي أن رؤية الحديقة تلغي رؤية

(1) Ortega Y Gasset, The Dehumanization of Art.

(2) José Ortega Y Gasset, The Dehumanization of Art, Princeton University Press, 1968, P. 10.

النافذة ورؤية النافذة تلغي رؤية الحديقة وكل من الرؤيتين يتطلب توجيها معينا للنظر. وعلى هذا النحو أيضا يمكن أن تقول إن لوحة تيتيان Ti-tianمثلا عن شارل الخامس، هي شيء آخر غير شخصية شارل الخامس غير أن أغلبية الناس تميل إلى استخراج العناصر المعتادة لها في الحياة اليومية، وترجمة العمل الفني إلى لغة الحياة العملية، وهذا يضلل النظرة الحديثة إلى الفن.

طبيعة الانفعال الفني

أما عن طبيعة الانفعال الجمالي عند تذوّق الفنون فهي مشكلة يعنى بها علماء الجمال والنقاد عناية يجب ألا تختلط بعناية علماء النفس، فعلم النفس مثلا يصف الانفعال ولكن لا يجوز للفنان أن يقوم بوصف الانفعال وإلا كان يقوم بمهمة العالم، لأن الفنان لا يصف الانفعال وإنما يعبّر عنه بتقديمه وقد نعبّر عن الغضب بغير أن نذكر كلمة الغضب، بل لو استعمل الشاعر مصطلحات علم النفس لكي يصف الانفعالات التي يعبّر عنها فإنه عندئذ يضعف قدرته التعبيرية، ولكي يتضح لنا اختلاف التعبير الفني عن وصف الانفعال، نلاحظ أن الوصف العلمي للانفعال إنما هو محاولة لرد الانفعال الفني إلى نوع معين، أو فكرة عامة، في حين أن التعبير على العكس من ذلك يتجه إلى التخصيص وتأكيد الفردية والتكثيف. فالغضب الذي قد أنفعل به الآن المتعلق بأمر معين أو اتجاه شخص معين ليس مجرد مثال للغضب على العموم أيا كان، بل هو غضب محدد معين يختلف عن أي غضب آخر قد أشعر به في ظروف أخرى.

لذلك يختلف الحزن الذي قد يعبّر عنه بتهوفن مثلا في اللحن الجنائزي لسيمفونية البطولة عن حزن فاجنر في تعبيره عن موت بطله

سيجفريد، وهكذا في أمثلة عديدة من الفن. ومن هنا لا يكون الفنان بصدد الوصف بل يُعنى بالتعبير، فالوصف يرجع الخاص إلى العام في حين يكون التعبير تكثيفا للخصائص الفردية وتجسيما للمشاعر بحيث لا نكون إزاء عملية تجريد بقدر ما نكون إزاء عملية تكثيف كما يقول كاسيرر[1].

ومن هنا يصدق على الانفعال الفني أنه لا يلجأ إلى التفسير بالتصورات كما يقول كروتشه بل بالحدس، ومن أهم الفلاسفة الذين تحدثوا عن أثر الانفعال الفني على النفس أفلاطون وتولستوي، وقد كان موقف أفلاطون من الانفعال الفني موقف الخشية والخوف لأنه اتهم الفن بأنه يثير فينا الانفعالات التي تهدم توازننا النفسي بل يقوي فينا الرغبات والشهوات ويزيد من تعطشنا لها، أما تولستوي فقد ذهب في تعريفه للفن عموما بأنه اللغة المعبِّرة عن الانفعالات في مقابل اللغة العادية التي تنقل الأفكار، بل جعل من معيار العدوى الانفعالية التي يحدثها العمل الفني معيارا لتميّز العمل الفني. غير أن هذه الآراء المتضاربة عن قيمة الانفعال في العمل الفني قد اتضحت أكثر عند من قالوا بأن الانفعال الجمالي في الفن ليس هو الانفعال المباشر، بل إن الانفعال الجمالي هو صورة للانفعال العادي، أو كما تقول سوزان لانجر التعبير المنطقي أو الصورة المنطقية للانفعال. فهناك أنماط من المحسوسات يقابلها أنماط من المشاعر والفن هو هذه الصورة المعبرة عن الجانب الشعوري الذاتي عند الإنسان الذي لا يمكن للّغة المنطقية أن تعبر عنه.

معنى هذا أن الفن حين يزودنا بطاقة وحيوية انفعالية فليس معنى هذا الانفعال أنه مباشر كانفعالاتنا في الحياة، بل انفعال تغيرت طبيعته

---

(1) "Process of concrete and intensification not a process of abstraction" cf: Cassirer An Essay on Man.

ومعناه، لذلك يعرف «وردزورث» الانفعال الفني بأنه الانفعال حين نتذكره بهدوء وهو صورة للانفعالات وليس الانفعالات ذاتها.

والخبرة الجمالية سواء عند التعبير الفني أو التذوّق قد تكشف عن مشاعر معروفة ومحددة ومرتبطة بسلوك معين في الحياة العامة كانفعالات الحب والكراهية والغضب والخوف، والغيرة والقلق ولكنها قد تتسع لمشاعر وانفعالات أكثر من هذه الانفعالات التي نعرفها في الحياة الجارية ونستطيع تعيينها بأسمائها لأنها مرتبطة بمواقف معينة تحدث في حياتنا العملية.

ولكن إلى جانب هذه الأنواع المحددة للانفعالات توجد آلاف أخرى من الانفعالات والمشاعر لم تحدد لها أسماء وهي موضع تجربة إنسانية لا اسم لها وهى تجري في حياتنا الباطنية ولكننا لا نستطيع أن نطلق عليها اسما محددا على نحو ما نسمي انفعالات الحب والكراهية، وما كنا لنعرف الحب ما لم ننطق باسمه ويذكره لنا الشعراء على حد قول لاروشفوكو[1].

لذلك نجد أن هذه المشاعر والانفعالات تجري في حياتنا الباطنية ولكننا لا نحددها باسم معروف ونتركها تمر بسهولة وهي تعرض لنا في تجاربنا الفنية والجمالية وكثيرا ما يكون لها تأثير عميق في نفوسنا، ولكن لأنها ليست مرتبطة بمظاهر عملية في حياتنا الجارية ولأنها تختلف عن الانفعالات والعواطف المحددة الاسم، فهي لا تدخل في نوع محدد مثل قولنا الغضب والحب والقلق وقد لا نظنّها تجري في أنفسنا كالانفعالات المحددة الاسم، ولذلك نتصورها كيفيات وصفات خاصة بالموضوع الفني.

---

(1) فرنسوا لاروشفوكو 1613 - 1680 مؤلف كتاب (Les Maximes).

وكثيرا ما نخلط بينها وبين الأنواع المحددة في حياتنا العملية، ومعنى ذلك أن عالم الانفعالات الإنسانية لا يقتصر على حدود الانفعالات المعروفة كالحب والغضب والخوف، بل يشمل كثرة أخرى من المشاعر التي تفتقد التسمية ولكنها لا تقل عن المشاعر الأخرى ذات الاسم في مضمونها الشعوري وقيمتها.

ومن أمثلة هذا المضمون الشعوري للانفعالات الجمالية تلك الانفعالات أو المشاعر التي تتعلق بصور وأشكال معينة أو بألوان وأصوات معينة، بحيث يمكن أن يكون للون في حد ذاته أو للصوت أو للشكل مضمون شعوري أو انفعالي لا يرجع فقط إلى طريقة تنظيمه وتكوينه كما يرى الشكليون الذين رأوا أن يقتصر الانفعال الجمالي على تذوّق الصورة وتجريدها من المضمون المرتبط بعناصرها. يقول كورت دوكاس:

إن تذوّق الصورة في حد ذاته يكون مصدرا للانفعال الأستطيقي، ومثلها أيضا يمكن للعناصر اللونية أو الصوتية في حد ذاتها أن تكون مصدرا للشعور ببعض الانفعالات الأستطيقية.

وبناء على هذا الرأي في الانفعال الجمالي يمكن لنا أن ننظر في تلك الحركة التعبيرية التجريدية الحديثة التي يمكن أن تحدث انفعالا في المتذوّقين بلغة من الألوان والأشكال ذات التأثير الأستطيقي، غير أنه ينبغي ألّا نخلط بين الانفعال الجمالي (الأستطيقي) وبين الإحساس، لأن الإحساس بالشيء يجعله موضوعا لمعرفة معينة وموضوع المعرفة هو موضوع يرتبط بموضوع آخر ويكون موضوعا عبارة أو حكما معينا، فالإحساس باللون الأزرق يفيد معرفة به كأنه لون السماء أو أنه يشبه لون شيء معين أعرفه ولكن إذا تخلص اللون الأزرق من أي علاقات تجعله موضوعا لمعرفة أو حكم أو استطلاع وأصبح مصدرا لانفعال

شعوري فإن اللون الأزرق يتحول من موضوع للمعرفة إلى موضوع جمالي Aesthetic Object أي رمز لشعور أو انفعال، إنه الشعور الذي نعيه عندما نعي هذا اللون ونتأمله ويصبح موضوعا لتأملنا الجمالي. وقد وضح عالم النفس الشهير إدوارد بولو طبيعة هذا التأمل الفني وفسره على ضوء نظريته الخاصة بالمسافة النفسيةPsychical Distance [1] ويعني بهذا أنه يغلب على موقف المتذوّق للعمل الفني التأمل بحيث يبدو العمل الفني للمتذوّق موضوعا مجردا من الغرض أو النفع العملي أو الشهوة، ويوضح بولو هذا المعنى بقوله إننا قد نكون إزاء منظر معين وليكن الضباب فوق البحر وعندئذ نجد البعض ينصرف إلى مشاعره الخاصة فيتأمل أحزانه أو يعتوره القلق، غير أنه يمكن أن نلقي بستار بيننا وبين هذه المشاعر الخاصة فنخلص الموضوع الذي نتأمله من مشاعرنا الخاصة أو أغراضنا أو حاجاتنا العملية.

ونقتصر على أن ننظر إليه بطريقة موضوعية وإذا ما أحسسنا بالحزن يكون هذا الحزن سمة المنظر وليس حزننا الخالص، على هذا النحو تتحقق مسافة نفسية بيننا وبين موضوع التذوّق.

لكن استبعاد العوامل الشخصية والاهتمام أو الانفعال بالعمل الفني لا يعني تحويل العمل الفني إلى الحياد الذي تكون عليه موضوعات العلوم. ففي العلم يجرد العالِم العوامل الشخصية التي قد تؤثر على النتائج، أما في الخلق الفني فلا بد أن توجد علاقة خاصة وتأثر، غير أن هذا التأثير والانفعال يختلف دائما عن الانفعال والتأثر الذي نستجيب

(1) Edward Bullough, Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle, British Journal of Psychology, 1913, Vol, V.
M. Rader, A Modern Book of Aesthetics, 1964, 394- 411.

به لأحداث الحياة الواقعية، ذلك لأننا في الفن نتعامل مع موضوعات وأشخاص ومواقف تجري على مستوى الخيال، ويخضع لمسافة نفسية معينة بحيث إذا فقدنا هذه المسافة انتفى التذوّق الفني. ولتوضيح هذا نأخذ مثلا مشاهدا لمسرحية عطيل يكون عنده من الأسباب ما يجعله في موقف عطيل، وعند مشاهدته للمسرحية يتعاطف مع عطيل إلى حد أن يتصوّر نفسه في موقف عطيل، غير أن شعوره الخاص سوف يصرفه عن تذوّق المسرحية نتيجة لتلاشي المسافة الواجب توافرها لتحقيق التذوّق فالتعاطف والانفعال الفني لا ينبغي إذن أن يتعارض مع المسافة، وقد تطول المسافة أو تقصر باختلاف الأشخاص والمواقف والشخصيات ولذلك فقد لوحظ أن فنون البصر والسمع قد اتخذت مكانة خاصة بين سائر الفنون، ولعل السبب في ذلك إنما يرجع إلى إمكانية احتفاظ موضوعاتها بمسافة مكانيّة وكانت هذه المسافة سببا لتقدم هذه الفنون على باقي الفنون التي تعتمد على الحواس الأخرى والفنون التجسيدية، أي تعتمد على الحضور الجسماني كالمسرح والرقص والنحت، وهذه تحتاج إلى عمليات إبعاد لكي تحقق المسافة السيكولوجية.

كثير من الأعمال والموضوعات التي تعدّ اليوم أعمالا فنية لم يكن يتاح لها في زمانها أن تتخذ هذه القيمة الفنية بسبب نقص هذه المسافة، فقد وصلت بعض الآثار أو القصائد التي كانت تستخدم قديما في الحياة العملية أو في السحر أو الدين إلى منزلة الأعمال الفنية بفضل هذه المسافة. كذلك أيضا يختلف الفنان عن الشخص العادي في قدرته على تحديد هذه المسافة.

وقد عُني المفكرون بتحديد المعرفة والتأمل الذي يغلب على موقف الإنسان في الخبرة الجمالية إذ كثيرا ما ينصرف الإنسان إلى البحث

عن الموضوعات المختلفة التي ترتبط بالعمل الفني كأن يُعنى بمعرفة الفنان الذي أبدعه أو العصر أو المجتمع أو الشكل الذي اتخذه كأن يكون قصيدة أو سيمفونية أو مسرحية وكثير من النكات والأقاصيص التي تحكي عن الفنان، ولكن يرى البعض أن مثل هذه المعرفة ليست معرفة بالعمل الفني ذاته وإنما هي معرفة عنه Knowledge، وهذه المعرفة ليست في الواقع المعرفة المطلوبة للمتذوّق في رأي البعض لأنها تصرف المتذوّق عن التركيز على العمل ذاته غير أنه يمكن القول بأنها قد تساعد على التذوّق الفني غير أنه لابد من التركيز على الموضوع ذاته.

التفسيرات العلمية للخبرة الجمالية

قد تعرضت العلوم التجريبية لتفسير جوانب الخبرة الجمالية ووضحت الأستطيقا الفزيولوجية كيف ترتبط الخبرة الجمالية بنشاط حواس الإنسان، وقد ظهر أن لحاستي البصر والسمع قيمة تفوق سائر الحواس الأخرى وذلك لأن هذه الحواس أكثر الحواس قدرة على فهم الأشكال المجردة وأكثرها قدرة على الكشف عن طبيعة العالم الخارجي إن قورنت بالحواس الأخرى ذات الاتصال المباشر بمحسوساتها كالشمّ واللمس والذوق، هذا إلى أن معطيات حاسة الذوق والشم واللمس أقرب إلى إثارة الوظائف العضوية، وقد عرف فن الطهي عناية في عصور مختلفة فاشتهرت مدينة سيباريس Sybaris قديما عند اليونان بتنظيم قوانين لهذا الفن[1] منها أن من يخترع طبقا من الغذاء يكون له وحده حق تقديمه لمدة سنة. غير أن ما يبدع في هذا المجال إنما يضاف في رأي البعض إلى تقاويم السياحة أكثر مما

(1) Nedoncelle, Introduction a l'Esthétique

يضاف إلى تاريخ الثقافة، ورغم ذلك فقد ذهب بعض العلماء المتأثرين بعلم الحياة إلى القول بأهمية هذه الحواس السفلى في الخبرة الجمالية، ورأى دارون مثلا أن في الحيوان قدرة على الإحساس الجمالي وأن هذا الإحساس يعد عاملا من أهم عوامل الإغراء الجنسي والانتخاب الطبيعي ويرى أن الكائنات الممتازة من الناحية الجمالية هي التي استمرت في البقاء ويلاحظ بعض من تأثروا بهذه النظرة أن جمال الريش عند بعض أنواع الطيور مثل الطاووس مثلا، أو القدرة على الغناء كما عند البلابل، أو القدرة على بناء الأعشاش، أو الرقص.. كلها تدل على طرق الإغراء الجنسي المعتمد على الإحساس الجمالي.

ولكن لما كان هذا النشاط غريزيا عند الحيوان والطفل فإنه يفتقد صفة الإرادة والاختيار ولذلك نجد خلافا بين المفكرين حول الإحساس الجمالي فالبعض يرى أن الإحساس الجمالي ينبغي أن يقتصر على تلك الحواس الأكثر قدرة على تجريد الصور في موضوعاتها، في حين يرى البعض أن كل الحواس تتساوى في إحداث الخبرة الجمالية، فيدخِلون في هذه الخبرة خبرة الحيوان والطفل مثلا، غير أنه من الواضح أن حاسّة اللمس تتخذ مكانة خاصة مع الحاسة العضلية الحركية عند الذين يرون أن هذه الإحساسات اللمسية والعضلية تتدخل في أداء عدد كبير من الفنون مثل فنون الرقص والعمارة كما تتدخل في عملية التذوّق الفني.

وتشترك هذه الحواس مع حاسة البصر، فعندما نكون بصدد تقدير ثقل حجر معين، ليس من الضروري مثلا أن نرفعه بل يكفي بمجرد رؤية حجمه وطبيعته أن ندرك ما سوف يكون عليه من وزن نظرا لتجاربنا السابقة، ومع الشعور العضلي بالحركة يرتبط الإحساس اللمسي بالبرودة والحرارة مثلا عندما ندرك برودة الرخام أو حرارة

النار أو ملمسهما، ويظهر أثر الاستجابة الحركية عندما نستمع إلى بعض الأنغام الموسيقية فقد نقوم بحركة إيقاعية تتمشى مع الإيقاع أو تكرار الأصوات، كذلك يحدث في القراءة الصامتة، إذ تتم حركة في عضلات العين وتتم هذه الحركات بلا وعي منا. إن مجرد إتمام الحركة لا يميز الخبرة الجمالية وإنما يدخل في أي عملية إدراك وقد عني بدراسة ديناميكات الإدراك الحسي عند الإنسان علماء النفس التجريبيون، أمثال لوتزه وفيشر[1].

والذي أخذ الفكرة وطبقها في علم الجمال هو تيودور ليبس Theodor Lipps (1941- 1851) الذي سمّى هذه الحركة المصاحبة للإدراك باسم Einfühlung أو التقمص Feeling Into.

وطبّق هذه العملية على أمثلة مستمدة من تذوّق فنون العمارة والنحت، ففي رأيه مثلا أن الأعمدة الدورية في العمارة اليونانية توحي لنا بمقاومتها لثقل الأسقف، ومشاهدتنا لها توحي لنا بأن نجمع أجسامنا لكي نرتفع أو نشب. وبهذه الحركة نعي ارتفاع العمود من خلال المقاومة والإحساسات التي تحدث لنا عندما نتذوّق هذه الموضوعات فنسقطها على الموضوعات الخارجية بحيث تبدو لنا صفات في هذه الأشياء، أي تذوّقنا الجمالي لمبنى معماري ينتج عنه تجارب بحركة أجسامنا للأشكال المعمارية.

وقد وضح كارل جروز Karl Grooz نظرية ليبس هذه حين ذهب إلى القول بأن هناك إحساسات عضلية لحركة أجسامنا تحدث في باطننا عندما ندرك الأشكال الخارجية، سماها بالمحاكاة الداخلية Inner Mimicry. ويمكن قياس هذه الحركات تجريبيا في عمليات

(1) Lotze and F.T. Vischer, Des Schone und Kunst.

الإدراك. وإذا كان ليبس قد أرجع مصدر هذه الإحساسات إلى الموضوعات الخارجية، إلا أن جروز قد أكد أن مصدر هذه الإحساسات هو ما يجري في باطننا وإن كان في أغلب الأحيان يجري بلا وعي منا لأننا عندما نحول وعينا أو انتباهنا إلى هذه الإحساسات عندئذ نكف عن الإدراك الجمالي للأشياء. وبناء على هذه النظرية يصبح من الصعب أن نقول بوجود موقف جمالي يعتمد على نشاط الحواس الدنيا لأن وعينا بنشاط هذه الحواس يلغي الجانب الجمالي منها ويؤكد الجانب الفزيولوجي، فوعينا مثلا بحركة الأسنان والبلع يلغي الجانب الجمالي من عملية الأكل، ومن هنا يتضح لنا أن الإدراكات البصرية أو السمعية للألوان والأنغام هي إدراكات تنتفي فيها الإحساسات العضلية والفزيولوجية الخاصة بها وقد أكد سانتيانا في نظريته عن اللذة الجمالية هذا الطابع، فإحساسنا الجمالي يتضمن إسقاطا لإحساسنا وانفعالنا على الأشياء إلى حد أن نحس بأن اللذة لا تصدر من باطننا بل إنها صادرة من الأشياء الخارجية وهذا معنى قوله باللذة الموضوعية Pleasure Objectifed وتقول «فرنون لي» في هذا الصدد إنه يمكن بالتجارب تحديد العمليات التي تحدث في العين عند إدراكها للأشكال المختلفة، ولكن عندما يتعلق الأمر بالجمال والقبح فإن وعينا لا يتجه إلى هذه العمليات والتغيرات الفزيولوجية التي تجري في باطننا بل إلى العلل والموضوعات الخارجية المسببة لها، بحيث لا تقول أنا أحس بالدائرة أو الارتفاع أو السمترية بل نقول هذا الشيء مستدير أو مرتفع أو متناسب، وقد فرق كارل جروز بين المتأمل السلبي Zufühlung والمتأمل الإيجابي Einfühlung فالمتذوّق لفنون الصورة الساكنة كالعمارة والزخرفة يقف عند حد المشاهدة في حين يصبح المشاهد مشاركا إيجابيا بالنسبة لفنون الفعل والحركة كالرقص والتمثيل والموسيقى.

وقد أخذ هذه التفرقة موللر فرينفلز Muller Freienfles فقال بالمشاهد Zuchaur/ Spectator والمشارك Mitspieler/ Participant.

ومن الواضح أن هذه التفرقة بين المتأمل الساكن والمشارك الحركي إنما ترجع إلى فلسفة نيتشه الجمالية، إذ ميّز بين روح الفن الأبوللوني الذي أرجعه إلى أبوللو، إله الوضوح والحلم والخيال والصورة المرئية، وروح الفن الديونيسي الذي أرجعه إلى الإله ديونيسيوس إله السكر والحركة والرقص.

غير أنه يمكن أن يؤخذ على تجربة الإسقاط أو التقمص Einfühlung التي تتم بها عملية المحاكاة الباطنية والمشاركة الوجدانية أنها ليست مما يميز الخبرة الجمالية وحدها لأنها تنطوي على تفسير عام عمومية زائدة عن اللازم ويمكن أن تدخل في أسلوب معرفتنا بالأشياء على العموم، وإدراكنا لها لا يقتصر على ما نحسّه من جمال أو من قبح بل تتدخل في عمليات الإدراك عموما، وقد رأى بعض علماء الجمال أن هذه النظرية لا تكفي لتفسير التذوّق الجمالي، لأن الذات بدلا من أن تتحد بموضوع تأملها فإنها قد تتجه إلى العكس أي الانسحاب إلى بُعد معين منه، أو الابتعاد بمشاعرها ومطالبها الخاصة العادية عند محاولتها تذوّق العمل الفني، أما فيما يتعلق بنتائج علم النفس التجريبي في تفسير الخبرة الجمالية فإنما ترجع إلى العالم الألماني جوستاف تيودور فخنر (1834 – 1887) مؤسس الأستطيقا التجريبية ـ الأستطيقا السفلى From Below كما سماها في مقابل الأستطيقا التأملية أو الأستطيقا العليا From Above عند الفلاسفة التأمليين الذين يبدأون بالنظريات العامة والفروض الفلسفية، ويقول بضرورة البداية بالوقائع التجريبية ثم الصعود منها إلى العموميات والكليات. قد بنى فخنر نظرياته في الجمال على أساس اختيار أكثر الأشكال تفضيلا، وأجرى تجاربه على مستطيلات من الكرتون الأبيض

نثرها على سطح أسود ليعرف أحسن النسب بين الطول والعرض التي تكون موضع التفضيل واستخدم 300 رجل وامرأة وانتهى إلى ما سماه بالقطاع الذهبي The Golden Section الذي عدّه أحسن النسب ونحصل عليه بأن نقسم خطا معينا بحيث يكون طول هذا الخط بالنسبة لأكبر جزء فيه بنفس النسبة التي تكون بين أكبر جزء وأصغر جزء منه.

ثم استمرت أبحاث علم النفس التجريبي تتجه إلى عنصر الإحساس في الخبرة الجمالية المتعلقة بالألوان والأصوات.

تجارب بوللو على الإحساس باللون

يرى البعض أن اللون يؤثر فنيا بسبب الارتباط، فالأحمر والأصفر مثلا ألوان دافئة لأنها ترتبط بالشمس والنار والحرارة. والأخضر مهدئ لأنه يذكر بالريف والمزارع. لكن تدل التجارب على أن أثر اللون لا يرجع دائما إلى الارتباط لأنها تؤثر فينا مباشرة، وقد ثبت هذا الرأي بفضل التجارب التي أجريت على الأطفال في سن شهور والحيوانات وعلى بعض الأشخاص الذين شفوا من الكتراكت وظهر تأثرهم بالألوان فمثلا الأميبا Amoeba تنفر من الأزرق والأبيض ولكنها لا تنفر من الأحمر[1].

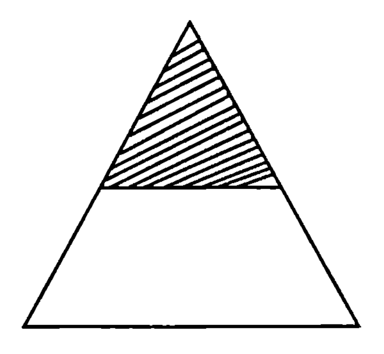
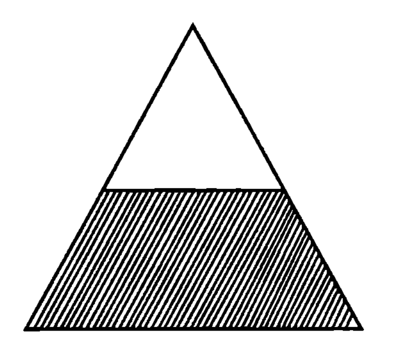
فإذا صح أن الاستجابة للألوان في هذه الكائنات موجودة فلا شك أن للألوان بذاتها، من غير ارتباط، تأثيرا معينا عند الإنسان وقد قام العالم الفرنسي Fere بتجارب على أثر الألوان على الإنسان باستعمال آلات لقياس ضغط اليد Hand Grips بتأثير بعض الألوان فوجد أن

(1) C.F. C. W. Valentine, An Introduction to the Experiental Psychology of Beauty, Peoples Book, 1919, 13.

القياس العادي هو 23 وأن الأخضر يسبب 24 والأصفر 28 والبرتقالي 35 والأحمر 42 وانتهى إلى أن الألوان تؤثر على الجهاز العضلي والدورة الدموية - وقدّر تأثر الأطفال ببعض الألوان بواسطة قياس مدة تعلق بصرهم بالألوان المختلفة.

وتبين أن الأطفال أكثر تعلقا بالألوان الفاتحة مثل الأصفر والأبيض ثم يزداد التعلق بألوان أخرى مع التقدم في السن فيدخل الأحمر من سن 4 إلى 9 ثم الأزرق، ويفضل أبناء الريف الأخضر فتبدأ تظهر بالتجارب فروق التفضيل في الألوان بين البنات والأولاد باختلاف البيئة، فأهل المناطق الحارة والجنوبية أميَل إلى الألوان القاتمة، وأهل الشمال أميل إلى الألوان الباهتة. ثم تدخل الارتباطات العامة والخاصة فقد يكره الإنسان لونا معينا لأسباب خاصة كأن يكون لون الملابس التي يلبسها شخص يكرهه، أو يحب لونا لأنه يذكره بشيء يحبّه، كذلك ترتبط الألوان بالإحساسات الأخرى كما نقول ألوان باردة وألوان ساخنة.. وترتبط بالثقل أو الخفة.

وعادة يفضّل أن يكون اللون القاتم أسفل اللون الفاتح، فلو أردنا تلوين حائط سلم يحسن أن يكون الجزء الأسفل قاتما والأعلى فاتحا. وقد كان الإحساس بوزن الألوان من أهم الدراسات التي قام بها Bullough ويعد بولو أهم من قام بتجارب على تذوّق اللون - فقد استخدم مثلثات ودوائر ومربعات من الورق الملون وكان الجزء الأعلى بلون والجزء الأسفل بلون آخر - فقدم لمجموعة مكونة من 50 شخصا مثلثين ملونين.

وتدخل مبدأ الوزن في تفضيل الأشخاص للألوان، إذ وافق الأكثرية على تفضيل المثلث ذي اللون القاتم في أسفله. وكذلك عُني بوللو Bullough بإجراء تجارب لتصنيف استجابات الأفراد إلى أنواع بحسب استجاباتهم للألوان البسيطة والتأليف بينها[1] وانتهى إلى التمييز بين أربعة أنواع من الاستجابة للألوان هي على النحو التالي:

1 ـ المظهر الموضوعي Objective Aspect: وهو النظر إلى خصائص الألوان وطبيعتها كأن تكون فاقعة أو قاتمة، أي النظر إلى صفات اللون ذاته.

2 ـ Physiological Aspect: أي لا ننظر إلى صفات اللون ذاته بل إلى أثر اللون على الإنسان، فالانتباه لا يقع على اللون بل يقع على أثره على الجسم العضوي أو الاستجابة الجسمانية أو العضوية له، كأن نقول إنه لون مبهج أو لون محزن أو بارد أو دافئ على نحو ما وضحت تجارب فيري على اللون بواسطة قبضة اليد، أي ما يجري في باطن الإنسان عند الاستجابة للون.

(1) Colour - Combinations, British Journal of Psychology, 1910, pp. 406-446.
Myers and Ortman, The Effect of Music, ed, M. shoen.

3 ـ Associative Aspect: أن يرتبط اللون بموضوع آخر نتذكره ويضفي على اللون صفة معينة.

4 ـ Character Aspect: أن نكسب اللون صفة شخصية فنقول لونا بريئا طاهرا أو لونا وحشيا، نتحدث على اللون كما لو كان به خلق فرد معين أي نصف اللون بصفة حال أو مزاج أو خلق فنقول متحفظ هادئ مرح.

ونجد أن معظم الناس تتأثر بمظهر واحد من هذه المظاهر الخاصة باللون وقد يأخذ الفرد في اعتباره بعض هذه المظاهر ولكنه يميل إلى نوع معين بحسب اتجاهه الغالب نحو أحد هذه المظاهر، فيكون الفرد من النوع الموضوعي Objective Type وهؤلاء في نظر المجرّبين أقل الناس إحساسا بالموضوع لأنهم يحللون الموضوع بالرجوع إلى مقاييس مسبقة أو مقارنات وتحليلات وصفية مستمدة من النظريات الملقنة في نظريات الفن. والأشخاص الذين يدخلون هذا النوع يتخذون موقفا عقليا ونقديا نحو الألوان وليس موقفا عاطفيا مثلا.

أما النمط الثاني من الناس. وهم النمط الفزيولوجي Physiologi-cal، فهم حساسون لأثر اللون عليهم فتذوّقهم للألوان وإحساسهم بها أكبر من السابقين عليهم ـ أي أن لذتهم لا ترجع إلى اللون بقدر ما تنصرف إلى أثره عليهم.

أما النوع الارتباطي Associative Type، فإنه أقل حساسية ويرتبط تفضيله للألوان بأسباب خاصة شديدة التنوع، أما النوع الشخصي فنسبة أفراد هذا النوع أقل من غيرهم، إذ ظهر أنهم يقرأون في اللون مشاعر وإحساسات خاصة بالشيء موضوع التأمل فيجدونها مبهجة أو حزينة أو مخلصة، وقد يعتبرون من النوع الفزيولوجي غير أنهم يقولون

إن اللون نفسه غامض قلق رقيق وليس الشخص الذي يحس، وقد يقول البعض إنه يجعلهم كذلك، ويرى بوللو أن هذا النوع الشخصي أكثر الأنواع أستطيقية، واستجابته تكون أكثر الاستجابات حيوية وتذوّقا ـ والفرق بينه وبين استجابة الفزيولوجي أنها لا توجه النظر إلى ما يجري في شعور الذات بل تحاول أن تخرج هذه المشاعر وتلقيها على الشيء كصفات فيه[1].

أما التجارب التي أجريت على الشكل فقد انصرفت إلى أبسط الأشكال والخطوط، فالخط المائل/ لا نعجب به إذا اعتبرناه رأسيا مائلا ويكون موضوع إعجاب أكبر لو وصفناه بأنه أفقي يرتفع ليقف رأسيا.

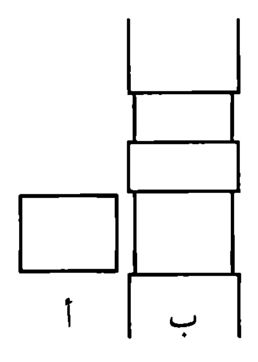
كذلك أجريت تجارب على الشكلين S و Ƨ وظهر أن الشكل الأول أسهل في الرسم كذلك عندما طلب من أفراد التجربة رسم البروفيل مالوا كما يميل الأطفال والبدائيون إلى أن يتجه الوجه إلى اليسار لا إلى اليمين.

ولقد وضح كذلك أننا لا نملك إلا أن نميل مع الخط في حركته فالرأسي نعلو معه إلى أعلى والمنحني نميل معه والمستطيل يقف ثابتا، ويسمى الشعور بهذه الحركة Feeling Into (نشعر داخل الخط أو الشكل) وسماها ليبس Empathy وهي كلمة توازي كلمة Sympathy أو المشاركة Feeling With.

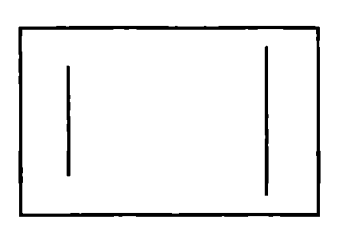
وقد شرح ليبس كثيرا من الأوهام البصرية على أساس نظرية الـ Empathy فالمربع في «ب» يبدو أطول من المربع في «أ» لأنه يقوم برفع ثقل معين يكسب خطوطه الطويلة امتدادا.

---

(1) يتحول الموضوع نفسه إلى اتخاذ صفات خاصة به لا الذات المدركة له، فاللون الأحمر يصبح دافئا وليس الشخص الذي يحس به بحيث لا ينتبه إلى ما يجري في باطنه.



كذلك أجريتْ تجارب على التوازن والسمترية لعل أبسطها ما أجرته مس بوفر Puffer حيث أحضرت مستطيلا أسود ورمت بعمود أبيض صغير وطلبت من المختبرين رمي عمود طوله ضعف الأول في الوضع والمسافة التي تعجبهم ووجدت أن التنظيم الأفضل يعتمد على مبدأ التوازن الميكانيكي بمعنى أن الخط الأول الأطول يقع بعيدا عن المركز بنصف المسافة التي يبعد عنها الخط الأصغر كما لو كان ينبغي لرجل ثقيل أن يجلس على مسافة تقديرها نصف المسافة التي يجلس عليها طفل في أرجوحة كما يظهر في الشكل الآتي:



وقد أجريت تجارب على سيكولوجية التذوّق الموسيقي، فالموسيقى بطبيعتها أقرب الفنون طواعية لدراسة علم النفس لما تتميز به مادتها من سرعة.التلاشي بحيث تتضح فيها عمليات الاستجابة في عقل السامعين، فالبحث في الجمال هنا يتضح بالبحث في الأثر وقد

ذهب ماير[1] Myersإلى تصنيف المستمعين للموسيقى إلى الأنماط الأربعة التي ذكرها بوللو للألوان.

وهي الموضوعي والفزيولوجي والارتباطي والشخصي، والموضوعي يوجه عنايته إلى خصائص الموسيقى والتكنيك والذاتي يلاحظ أثر الموسيقى على إحساسه فيصف ما يحس به إزاء الموسيقى فقد يحس بأنه يغوص في بحر أو أن أذنه قد ثقبت، أما الارتباطي فيذكر مناظر وأحداثا وأشخاصا ترتبط الموسيقى بهم وهذا النوع قليل بين المتعمقين في الموسيقى، أما الشخص الذي يشخّص الموسيقى بحيث يصفها بأنها مرحة أو غامضة أو لعوب في رأي ماير Myers كما ذهب أيضا بوللو Bullough إلى أنه أكثر الأصناف أستطيقية.

فتجربة النوع الموضوعي تتصف بأنها نقدية عقلانية والذاتي بدائية ساذجة والارتباطي متنوعة جدا إلى حد لا يعتمد عليها، أما بالنسبة للمتذوّق الشخصي Character - Type فهو يهب الموسيقى نفسها مزاجا وأحوالا وخصائص ونشاطا قد يشاركه فيه أو لا يشاركه أي إنسان يصفها بأنها مرحة بدون أن يكون هو في هذه الحال مرحا، يقول أحد المستمعين إن الموسيقى كانت مرحة في بعض أجزائها ولكن كنت أشعر بالعكس طوال الوقت. ويتفق ماير وبوللو في أن النوع الشخصي هو أكثرها أستطيقية لقدرته على تكييف العمل الفني ويضيف Ortman، زميل ماير، تصنيف المستعمين إلى ثلاثة أنواع أخرى هي الحسي Sen-sorial والإدراكي Perceptual والخيالي Imaginal.

---

(1) Myers and Ortman, The Effect of Music. ed M. Shoen New York. Harcourt, Brace and Company 1927. p. 10-17.37.38-76.
Charles Myers, Individual Differences in Enjoying Music, British Journal of Psychology, 1922 X111. 52-71.

فالحسي محدود بالمادة الحسية أما الإدراكي فيدخل في اعتباره التنظيم الذي يكسب المادة الحسية وجودا أكثر معقولية، أما الخيالي فهو أقدر على استعادة المادة الحسية بنشاط أو إضافة مادة تزيد عليها بواسطة خياله الخلاق.

ومن الواضح أن الاستجابة الأولى هي الاستجابة الشائعة عند الأطفال وغير الموهوبين في حين أن الاستجابة الإدراكية والخيالية توجد عند الموهوبين من المستمعين والموسيقيين المدربين.

وإن كان من الضروري جدا عند الخبراء في الموسيقى الاستجابة الحسية للصوت ذلك لأن تقدير المادة الحسية يكون أفضل عند الخبراء كما يقول برات[1].

بمعنى آخر أنه لابد في الإدراك الجمالي الأستطيقي أن ننتبه إلى الخصائص الحسية للموضوعات الفنية من صوت أو لون أو سطح لا إلى ما يرتبط بها لأن الإدراك الأستطيقي هو إدراك مباشر لا يتجاوز العمل الفني إلى ما يرتبط به من معان مختلفة عنه.

ثانياً: الخبرة الجمالية وموقف الناقد

1 ـ التذوّق والحكم بالقيمة

قد يرى البعض تعارضا بين التذوّق الفني وبين النقد الفني، فالمتذوّق يقبل على تجربة مباشرة ولا يميل إلى تحليل الموضوع الذي يتذوّقه أو يأخذ في تشريحه ومقارنته بغيره والمتذوّق يتقبل العمل الفني لكي يستمتع به.

---

(1) G.C. Paratt, The Meaning of Music, New York, McGraw-Hill, 1981, P. 71, 76.

أما الناقد فيأخذ في تقييم هذا العمل على ضوء معايير معينة ليرى مدى نجاحه أو إخفاقه في تحقيق هذه المعايير، والمتذوّق ينأى عن وصف العمل الفني بواسطة التصورات العامة والأفكار المجردة التي تلغي خصائصه الذاتية لأن العمل الفني على حد قول الفيلسوف الإيطالي كروتشه هو شيء فريد في ذاته والأعمال الفنية ليست على الإطلاق مترادفة Synonyme، ولا يمكن أن نسلب العمل الفني فرديته لأنه موضوع مختلف كل الاختلاف عن أي منتج صناعي له مواصفات يمكن الاتفاق عليها بل على العكس من ذلك يمكن للعمل الفني أن يحطم القواعد العامة والأساليب التقليدية المتعارف عليها ويكتسب مع ذلك قيمة جمالية.

ولكن يمكن على الرغم من كل ذلك أن نقول إن التذوّق والنقد عمليتان متصلتان كل الاتصال فالتذوّق ليس مجرد عملية تقبل سلبي، وإنما يفترض القيام بعمليات إيجابية لأنه يفترض القدرة على الاختيار والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني لأننا عندما ندرك عملاً فنيا معينا لا نراه دفعة واحدة بل نأخذ في تعديل رؤيتنا وننتقل تدريجيا من زاوية إلى أخرى، وتذوّقنا للعمل الفني يعتمد على خبرتنا السابقة وعلى ما سلمنا به ضمنيا من معايير ومقاييس جمالية، يقال إن أول قصيدة نقرأها ونستمتع بها تحدد لنا معيار ما نقدره بعد ذلك من شعر، فالإحساس بالعمل الفني والميل إليه يقترن دائما بالحكم عليه وفي هذا يقال إن ما نرغب فيه أو نفضله هو الذي ينطوي على القيمة.

ومما لا شك فيه أن اختلاف النقاد وتشعب اتجاهاتهم في النقد إنما يرجع إلى اختلاف الأسس الفلسفية التي يستند إليها نقدهم ومن الطبيعي أن الاختلاف في تصوّر القيمة الجمالية من حيث وجودها الموضوعي أو وجودها الذاتي قد انتهى إلى انقسام النقد إلى اتجاهين

رئيسيين هما: الاتجاه الذاتي والاتجاه الموضوعي. الاتجاه الذاتي، الذي يرجع في تقييمه للعمل الفني إلى الأثر الفني الذي يحدثه الفن في متذوّقه ولقد زاد الاهتمام بهذا الأثر خاصة في العصور الحديثة بعد أن اتسع المجال أمام الفنان في التعبير عن ذاته الفردية. وعلى نحو ما نجد في النزعة الرومانسية التي أطلقت العنان للفنان في التعبير عن عالمه الخيالي أو اللاشعوري وهو ما نجده في النزعة التعبيرية والسوريالية.

وفي إطار هذا الاتجاه دعا النقاد إلى الالتفات إلى تجربة الناقد وتأثره بالعمل الفني ولذلك فقد عرف مذهب الانطباعية Impression-ism في تقييم الأعمال الفنية ومن أشهر من أخذوا بهذا الاتجاه في الأدب الأوروبي أوسكار وايلد وأناتول فرانس وباتر في الفنون المرئية، وديبوسي Debussy في الموسيقى وقد انتهى هذا الاتجاه بالنقد إلى أن يكون أقرب إلى الخلق الفني لأنه ليس علما محددا بقواعد أو معايير وإنما أساسه خبرة الناقد وتأثره بالعمل الفني.

أما الاتجاه الموضوعي في النقد، فيعتمد على معايير موضوعية في تقييمه للأعمال الفنية، وتختلف مذاهبه بحسب اختلاف هذه المعايير ومن الممكن أن نذكر أمثلة له بالنقد بواسطة القواعد المستمدة من قدماء النقاد، والنقد السياقي Contextual وهو النقد الذي يعتمد على تحليل المضمون وما ينطوي عليه من معايير ذات دلالة معينة قد تكون فكرية أو اجتماعية أو أخلاقية. والنقد الحديث الذي يقتصر على الخصائص الجمالية والشكلية للعمل الفني من دون البحث عن أي ارتباطات أخرى مستمدة من البيئة أو الحياة، ويمكن أن نوضح هذه الاتجاهات الثلاثة في ما يلي:

أ - النقد بواسطة القواعد Criticism by Rules

عرف هذا النقد باسم النقد الكلاسيكي الجديد Neo Classical Criticism وساد في القرنين السابع عشر والثامن عشر وقد اعتمد أصحابه على قواعد قدماء اليونان والرومان سواء في الأدب أو في الفنون المرئية ومن أشهر نقاد هذا المذهب في أوروبا بوالو Boileau (1636/ 1711) الذي جعل من أرسطو سلطة، وهو رأس عماد النظرية الكلاسيكية الجديدة.

وقد أخذ هذا النقد الكلاسيكي بتصنيف الأدب والتصوير إلى أنواع ففي الشعر مثلا نجد الغنائي والملحمي والدرامي ولكل نوع من هذه الأنواع قواعده الخاصة، ولعل أشهر قواعد النقد الكلاسيكي بالنسبة للشعر المسرحي قاعدة الوحدات الدرامية الثلاث التي أقرّها كاستلفترو Castelvetro عام 1570، والذي اعتمد على أرسطو فذهب إلى ضرورة تحقق وحدتي الزمان والمكان في الدراما فمنظر الدراما لا يجب أن ينتقل من مكان إلى آخر والزمن الذي تجري فيه الأحداث يستمر لدورة شمسية واحدة، ومن الطبيعي أن تتعرض هذه القاعدة مع ما يجري في المسرحية الحديثة كأن يكون المشهد الثاني بعد خمس سنوات مثلا أو مكان آخر فإذا ما روعيت وحدتا الزمان والمكان فإن وحدة الفعل أو الحدث سوف تترتب على ذلك بالضرورة وقد راعت الدراما الأوروبية هذه الوحدات لأكثر من قرنين من الزمان.

غير أنه يجدر أن نلاحظ أن الوحدات الثلاث التي يفترض أنها مستمدة من أرسطو ليست موجودة عند أرسطو لأنه لم يؤكد إلا إحداها وهي وحدة الفعل التي عدها كاستلفترو تابعة للوحدتين الأخريين، ولقد أكد أرسطو أهمية الارتباط بين أحداث المسرحية بحيث يكون لها وحدة، وتحدث عن الزمان في نص واحد يقول فيه إن المأساة يجب أن تنحصر في دورة شمسية واحدة ولكنه لا يذكر وحدة المكان.

لقد حاول النقاد تطبيق هذه القواعد على دراسة مسرح شكسبير فتبين لهم أن مسرحيات شكسبير مثلا لا تراعي هذه القواعد ولا نقاء النوع، فقد خلط شكسبير في مسرحياته بين المواقف المؤسفة والمواقف الكوميدية واهتزت الشخصيات أو النماذج بحيث أمكن أن تتناقض النماذج، فياجو مثلا الذي ظهر في عطيل مثال الخبث والنذالة يتناقض مع دوره كضابط من رجال جيش عطيل - وديدمونة نفسها، لم يكن من الجائز لها أن تقع في حب عطيل. لكن أرسطو حين وضع القواعد لم يكن أمامه نماذج مسرح شكسبير بل مسرح أسخيلوس وصوفوكليس ويوربيدس. وهذا يكفي ليبين أن التمسك بالقواعد لا يكفي كمنهج في النقد وإن أفاد إلى حد ما في حدود العصر والنماذج التي ظهرت فيها هذه القواعد، ولذلك لابد من أن تكون القواعد مرنة بحسب تأثير العمل الفني ونجاحه ككل عند المتذوّق.

ويؤخذ على هذا النقد أنه لا يبين إلا التشابه بين الأعمال المشتركة في النوع لا الاختلافات الفردية.

ب- النقد السياقي Contextual Criticisim

يعتمد هذا النقد على تقييم العمل الفني من جهة تأثره بالبيئة التاريخية والاجتماعية والأخلاقية وقد بلغ هذا المنهج في النقد أوجه في منتصف القرن التاسع عشر حيث نظر إلى العمل الفني نظرة تجريبية، أي على أنه حادثة طبيعية، وتبعا لهذا المنهج لا يمكن النظر إلى العمل الفني في حد ذاته بل بربطه بأسبابه وآثاره وتفاعله مع الأحداث.

وترجع نشأة هذا النقد إلى سيادة النظرة العلمية نتيجة لتقدم العلوم الطبيعية وإلى سيطرة النزعة الوضعية Postivism في الفلسفة بعد أن أصبح العلم أثمن ما قدمه العقل الإنساني.

وظلت أحكام النقاد تتضارب بسبب اعتمادها على الآراء الذاتية، ولذلك فقد بدا أنه إذا أمكن أن يدرس الفن علميا أي بالنظر إلى السياق الذي يرد فيه فيمكن للنقد الفني أن يتحول إلى علم في النهاية، وقد ساعد على تأكيد هذه النظرة تقدم العلوم الاجتماعية خاصة علوم الاجتماع والأنثروبولوجيا والاقتصاد وعلم النفس، وهي العلوم التي تناولت ظواهر كان ينظر إليها على أنها من النوع الغيبي الذي لا يخضع للدراسة العلمية كالنفس والدين، ولعل من أبرز مذاهب النقد الملتزمة بهذا الاتجاه مذاهب النقد الماركسي.

ترى الماركسية أن جميع مؤسسات المجتمع تتأثر بأيديولوجيا واحدة والأيديولوجيا بدورها تفسر على ضوء النظام الاقتصادي أو بمعنى آخر على ضوء الطبقة المتحكمة في وسائل الإنتاج ولذلك يمكن أن توصف الماركسية بالحتمية الاقتصادية، وإذا كان للعوامل الأخرى التاريخية أو المادية من أثر على الفن إلا أن الماركسيين يؤكدون أولوية العامل الاقتصادي، وتأثير المجتمع على العمل الفني يظهر في رأي الماركسيين من جهتين:

أولًا: عن طريق موقف الفنان الطبقي أو موقفه من الصراع الدائر في عصره بين الطبقة المتحكمة في قوى الإنتاج والطبقة المعارضة لها، ومن جهة ثانية يظهر أثر المجتمع في المضمون الاجتماعي الذي ينعكس في العمل الفني نفسه.

وأول ما يؤخذ على هذه النظرية أن دوافع الخلق الفني سواء كانت مناصرة لثورة البروليتارية، أو جمع المال، أو الوصول إلى النفوذ، ليست مما يعد من أسس النقد لأنها أقرب إلى نفسية الفنان أو تاريخ حياته.

أما البحث عن المضمون الاجتماعي في العمل الفني فهو يهدم الكثير من الأعمال الفنية التي لا يتضح فيها هذا المضمون، كذلك يتجاوز النقد الماركسي مجرد التحليل إلى الحكم على كل عمل فني لا من خلال قيمته الجمالية بل من جهة علاقته بتشجيع الثورة ومن هنا يقترب الماركسيون في نظريتهم النقدية من المواقف الأخلاقية التي وقفها الفلاسفة من قديم على نحو ما فعل أفلاطون وتولستوي من قبل.

أيضا يمكن أن نذكر من أمثلة هذا النقد السياقي الناقد الفرنسي المعاصر لماركس، هيبوليت تين Taine وقد تأثر تين كما تأثر معاصروه بتقدم العلوم في منتصف القرن التاسع عشر ونظر إلى الفنون كما نظر إلى سائر النظم الفكرية الأخرى، كالفلسفة والسياسة والعلم على أنها ثمرة للبيئة الاجتماعية والعوامل المادية الملموسة المحددة علميا، وتوصل تين إلى المؤثرات الرئيسية الثلاثة التي تشكل الأدب والفن وهي البيئة والعصر والجنس، فالجنس يشير إلى السمات الوراثية المميزة لطبيعة الفنان الموروثة له من جنسه كالتميز بالذكاء أو الجرأة أو عكسها، أما البيئة فتعني المناخ الجغرافي ومن ذلك أن الجنس الجرماني قد اختلف عن الجنسي اللاتيني في الأصل الوراثي وفي البيئة، فالجرمان قد عاشوا في أوساط رطبة قاتمة غائمة في حين عاش اللاتين وسط أجمل المناظر الطبيعية على السواحل المضيئة أما الزمن فهو العصر والمرحلة التاريخية.

غير أن هذه المحاولات لا تكفي لفهم العبقريات الفردية لأنها تجعل منها نموذجا للعصر ولا تبيّن لنا الخصائص المميزة لكل منها، فها هو لافونتين وراسين يولدان في منطقة واحدة وعصر واحد، ولكل منهما سمات أدبية مختلفة ولم يتمسك تين بهذه النظرية في كل كتاباته وعندما تناول شكسبير بالدراسة لم يبين أنه صدى للظروف الخارجية تماما.

لذلك يرى البعض أن الفن ليس مرآة الزمن بل إن الآثار الفنية هي التي تحدد لنا طبيعة العصر فلو سلبنا العصر الفكتوري قصص ديكنز وشعر تنسون والتصوير الأكاديمي ونحت وولر فما الذي يبقى له؟ إن الأعمال الفنية تساعد على فهم العصر، وليس هو الذي يساعد على فهم الأعمال الفنية.

وإلى جانب الحتمية الاقتصادية في الماركسية والحتمية الاجتماعية عند تين ظهرت حتمية سيكولوجية عند سانت بوف Sainte Beuve ولم يقل بوف بالحتمية السيكولوجية ولكنه رأى أنه بالرجوع إلى دراسة حياة الفنان والأدب والعوامل الرئيسية المؤثرة في حياته يمكن لنا أن نصل إلى فهم إنتاجه وتقديره، وقد تأكدت هذه النظرية مع فرويد وتفسيره لمؤثرات الإبداع الفني.

ونظرية فرويد باختصار[1] ترى أن الفنان هو شخص لا يستطيع تحقيق رغباته في الواقع فيلجأ إلى التعبير عنها في عالم الخيال بواسطة الرموز والآليات التي تجعل من خيالاته موضوعا مشتركا بينه وبين مجتمعه.

وكذلك ساعد التحليل النفسي بلا شك في تفسير كثير من الرموز التي تحفل بها الأعمال الفنية.

لقد حاول أتباع النقد العلمي والسياقي أن يكونوا علميين بقدر الإمكان ليكون النقد موضوعيا ودقيقا كالعلوم الطبيعية ولكن بعد نهاية القرن التاسع عشر ظهر رد فعل ضد هذا الاتجاه ونشأ مع تيار الفن للفن دعوة لفصل الفن واستقلاله عن النظم الأخرى، فمهّد ذلك لقيام

---

(1) Sigmund Freud, A General Introduction to Psychoanalysis (New York-1935) Leonardo da Vinci (1947).

النقد الحديث الذي يحاول أن يستند إلى الخصائص الجمالية وحدها في العمل الفني ذاته فلا يعتمد على مجرد التأثير الشخصي ولا يعتمد على مجرد البحث في علاقة العمل الفني بأي ظاهرة أخرى مخالفة له.

ج - النقد الحديث

يعد من أشهر اتجاهات النقد الحالي وهو يستوحي عبارة ماثيو أرنولد أن ننظر إلى الموضوع كما هو في الواقع، ومعنى هذا أن النقد الحديث يتجه إلى طبيعة الموضوع وحدها، وفي نفس الوقت يستبعد هذا النقد كل ما يقع خارج العمل الفني، ولذلك فأتباعه يرفضون كل أنواع النقد التي تنحرف عن النظر إلى العمل ذاته لكي تبحث في التاريخ أو المجتمع أو سيكولوجية المؤلف، كما يستبعدون مصدر العمل وعوامل نشأته ويستبعدون غايته. يقول جون كرو رانسوم Crowe Ransom الذي أطلق على هذا النقد اسم النقد الحديث: اتجه إلى الموضوع واترك المشاعر تتخذ مجراها[1] ويبدو أن هذا النقد أقرب إلى النقد الموضوعي للقرنين السابع عشر والثامن عشر لأنه ينظر إلى العمل نفسه ويستبعد الناقد إحساساته ولكنه يرفض القواعد لأنه ناقد تحليلي وليس ناقدا تقويميا Interpretive Not Judicial غايته توضيح العمل ولذلك فهم يهتمون بالخصائص الفردية للعمل الفني أما النقد وفق القواعد فيُرجع الفردي إلى الكلي أو إلى الأصناف والأنواع.

وإذا كان هذا النقد يقع في مجال النقد الأدبي إلا أنه يتأثر بالاتجاه الشكلي في النقد التشكيلي مع Fry وBell اللذين ينصب نقدهما على الوسائط الشكلية وعلى الصورة الفنية، كما يقرب من نقد هانسلك

---

(1) "Attend to the poetic object and let the feelings take care of themselves as pure speculation" The Intent of the Critic, P. 96, 97

للموسيقى الذي لا ينبغي أن يتعدى نطاق اللغة الموسيقية نفسها. يقول كلينث برووك Cleanth Brook إن القصيدة هي نمط من الحلول والاتزان والتوافقات.

غير أن النظر إلى الأدب على غرار النظر إلى الموسيقى والتصوير يفتح مجالا لمناقشة رأي النقاد المحدثين لأن للأدب مضمونا يمكن أن يناقش على ضوء السياق الفكري والاجتماعي، ذلك أن الأدب ينطوي على دلالة معرفية. ويمكن أن نذكر على رأس حركة النقد الحديث من الإنجليز.. إليوت Eliot وريتشاردز Richards وبروك ورانسوم Ran-som وتيت Tate ويختلف بعضهم عن بعض في مدى الأهمية التي يعطونها للمعلومات العلمية والتاريخية التي يضيفونها إلى نقدهم.

ويمثل الدكتور زكي نجيب محمود في وقتنا الحاضر ـ هذا الاتجاه الذي يعرف بالنقد الحديث ويقول إن هناك اتجاهين في النقد، أحدهما يطالب الفن بأن يحاكي إما داخل الفنان أي التعبير عن نفسه أو يحاكي خارجه أي عالمه الخارجي.

لكن هناك مذهبا ثالثا له أتباعه، وهو السائد في النقد الجديد في أوروبا وأمريكا كما أنه قديم معروف عند العرب الأقدمين ومؤدّاه أن ينصبّ تحليل الناقد على العمل الفني نفسه لا لننفذ من خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجي بماضيه وحاضره، بل لنقف عنده هو ذاته فنرى كيف تأتلف عناصره التي أدّت إلى حسن وقعه على ذوق المتذوّق، نعم نحصر أنفسنا في العمل الفني نفسه، فلا نسمح لأي عامل خارجي أن يتدخل في حكمنا كنفس الفنان ومشاعره أو حوادث التاريخ أو الأساطير الدينية أو غير الدينية أو المبادئ الخلقية أو الأفكار الفلسفية أو المذاهب السياسية.

فلا يجوز للناقد بناء على هذه المدرسة الجديدة أن يناقش لوحة مثلا بناء على مغزاها أو معناها، لأنه لا مغزى ولا معنى في الفنون إذ الفن هو خلق لكائن جديد، هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو عن غروب قائلين ما مغزى وما معنى؟ أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين؟[1] والناقد الأدبي عالِم في مجاله فهو يبدأ بقراءة أولى للنص الأدبي أو قصيدة الشعر وهي قراءة أولى بها يحب القارئ ما يقرأه أو يكرهه، ولكنه لا يقف عند هذا الحد، إذ يقتضي النقد عملية تفسير عقلية لما تذوّقه. على الناقد الأدبي أن يتتبع أثر اللفظ في نفس السامع وكيف كان صوت اللفظ إيحاء بالمعنى، فقد يكثر الشاعر من لفظة معينة وقد ترتبط اللفظة بسياق يختلف من شاعر إلى آخر ـ يقول الدكتور زكي نجيب محمود إن طريق النقد بتحليل النص هو طريق الناقدين القدامى وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء، في تحليل النص القرآني تحليلا يمكّن صاحبه من استخراج الأحكام.

وقد استمد من عبد القاهر الجرجاني، خاصة من كتابه أسرار البلاغة، معيارا لتقويم الشعر يعتمد على هذا النقد التحليلي الموضوعي قبل ما جاءت به مدرسة النقد الجديد في أوروبا وأمريكا مع كينيث برووك وغيره بما يقرب من تسعة قرون[2].

2 ـ الخبرة الجمالية في الإبداع الفني

يتسع تفسير الإبـداع الفني لوجهات نظر عديدة إذ قد تعرض

---

(1) د. زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، سنة 1979، الطبعة الأولى، ص 32 ، انظر أيضا ص 220 إلى ص 226.

(2) انظر: في فلسفة النقد، من ص 109 ـ إلى ص 125.

لدراستها الفلاسفة وعلماء النفس والفنانون والنقاد على السواء منذ أقدم العصور إلى اليوم.

ويجدر أن نفرق هنا أيضا بين النظريات الفلسفية والنظريات العلمية التي قدمت نتائج بهذا الصدد.

ولعل أقدم النظريات الفلسفية التي نجدها حول تفسير الخلق الفني هي نظرية الإلهام l' inspiration، ونظرية الإلهام تفترض موهبة معينة واستعدادا فطريا خاصا يجعل من الفنان شخصية فريدة في نوعها، وعن هذه الشخصية يصدر الكثير من أنواع الخلق الفني، خاصة في الشعر وفي الموسيقى.

وقد عني هنري دولاكروا[1] في مؤلفه سيكولوجية الفن بتحليل نفسية كثير من الفنانين، ورد عملية الخلق عندهم إلى هذا العامل. ومما يذكر بهذا الصدد ذلك الحل الذي أملى على الشاعر الإنجليزي كوليريدج بقصيدة بلغت أبياتها حوالى ثلاثمائة بيت يتصورها في نومه وهي قصيدة «كوبلاي خان»، ويذكر أنه حين استيقظ وعمد إلى كتابتها أحس كما لو كان واقعا تحت سحر معين ـ كذلك تروي جورج صاند أن الخلق عند شوبان كان يأتيه تلقائيا وكان يجده بغير أن يسعى للحصول عليه ولا يتوقعه، كان فجائيا ساميا. ولعل هذه النظريات الحديثة إنما هي تجديد في النظرية القديمة التي قدمها أفلاطون قبل ذلك بأكثر من عشرين قرنا وقد ألف في هذا الموضوع محاورتين ذكر فيهما تفسيره لمصدر الخلق الفني عند الشعراء. ففي محاورة إيون يشبّه الشعراء بكهنة الآلهة كوبيلا الذين لا يرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم، وكذلك يقول عن الشعراء الغنائيين إنهم لا ينظمون قصائدهم الجميلة

(1) Henri Delacroix, Psychologie de l'Art, Librairie Félix Alan, 1927.

وهم منتبهون وحين يبدأون التلحين والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينزل عليهم الوحي الإلهي ويصبح شأنهم شأن كاهنات باخوس إله الخمر حين يهذين ولا يعين[1].

كذلك يأخذ على رواة شعر هوميروس عدم وعيهم بما يقولون، فهم مسحورون أو منقادون بفعل ما يشبه المغناطيسية وإذا ناقشهم في حقيقة ما يذكرون وجدهم لا يعون ما يقولون.

أما محاورة فايدروس Phaedrus التي كرسها لتفسير الجمال فتعد من أهم محاورات أفلاطون كشفا عن تأملاته الفلسفية في الفن والجمال وفيها يقدم نظريته في الهوس Mania فيرى أن من الهوس ما هو مَرَضي ومنه ما هو سماوي مصدره الآلهة. وللنوع الإلهي منه أربعة أمثلة مشاهدة[2] أولها هوس النبوءة الذي يحدث لكاهنات الإله أبوللو، وثانيها هوس الصوفية أصحاب الأسرار الدينية، وثالثها هوس يصيب الشعراء وينتج عنه إلهام هو المنبع الأساسي لإبداعهم وإجادتهم حتى لتخبو إلى جانبه البراعة الفنية مهما بلغت. يقول «ذلك لأن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسّه الهوس الصادر عن ربات شعر ظنا منه أن مهارته الإنسانية تكفي لأن تجعله شاعرا في آخر الأمر فلابد أن يكون مصيره الفشل، ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسَّهم الهوس»[3].

أما رابع أنواع الهوس فهو هوس الحب الذي يدفع المحبين إلى البحث عن كل أنواع الجمال والسمو.

---

(1) انظر محاورة إيون، ترجمة د. سهير القلماوي ود. صقر خفاجة، إيون ص 534.

(2) انظر: محاورة فايدروس أو عن الجمال، ترجمة د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف سنة 1969.

(3) المرجع نفسه 1، 5.

ومن أشهر الشعراء الذين اتبعوا رأي أفلاطون في تفسير الإبداع في الشعر هو شكسبير الذي قرب بين المهووس والمحب والشاعر.

وخلاصة القول في هذه النظرية أن قوة الخلق عند الفنان ليست صادرة عن إرادته ومهارته بل مصدرها قوة تسيطر على الفنان بحيث يتحول إلى واسطة يتلقى ويبدع وليس له اختيار.. وإذا كان التحليل النفسي نظرية أقرب لعلم النفس إلا أنها في الواقع قد جاءت بتفسير يرجع الخلق الفني إلى الجانب اللاعقلاني Irrational الذي أشار إليه أفلاطون بأفكار الجذب والهوس، وهو الجانب المعروف بنظرية اللاشعور Unconscious الذي يعد عند فرويد وأتباعه المنبع الرئيسي لإبداع الفنان.

وخلاصة رأي المدرسة الفرويدية في الإبداع الفني تتضح من خلال مقارنتها بين نفسية الفنان والمريض النفسي «العصابي» Neu-rotic، فالعبقرية والمرض النفسي مصدرهما واحد هو طاقة اللاشعور الذي ينطوي على صراع، فإذا نجحت الأنا الواعية Ego في حل الصراع ظهر السلوك الابتكاري، أما إذا فشلت وحدث كبت فقد ينتهي الكبت إلى ظهور المرض في شكل عصاب.

والفنان إنما يلجأ إلى عالم الخيال الفني لكي يحقق فيه بواسطة آليات التسامي Sublimation ما عجز عن تحقيقه في الواقع، وهو يعبِّر عن رغباته المكبوتة في اللاشعور (رغبة في الشعور بالقوة أو الحب.. إلخ) مثلا في ما ينتجه من عمل فني في حين أن العصابي لا يستطيع أن يعبّر عن هذه الدوافع في أي مستوى لذلك تظل مكبوتة في اللاشعور مما يؤدي في النهاية إلى المرض النفسي، بمعنى أن فرويد يفسر الإبداع الفني على ضوء نظريته العامة في التحليل النفسي فيرى أن الأنا Ego أو الذات الواعية تقوم بدور مهم حين تصوغ الدوافع اللاشعورية المختزنة

في الـ «هي»، وهي في الأعم الأغلب ذات محتوى جنسي Libido بما يتفق والمثل العليا التي ترضى عنها وتفرضها الأنا العليا Superego المكتسبة بالتربية والتي لا توجد عند الطفل وتتمثل عادة في سلطة الوالدين والمجتمع بحيث يصبح في النهاية للتعبير الفني قيمة كبيرة في عالم الواقع، وكذلك يبدو التعبير الفني في النهاية بعيدا عن الدوافع اللاشعورية التي صدر عنها، وذلك بفضل تدخل الأنا الواعية في تنظيمها لهذه الدوافع وتهذيبها تهذيبا يوفق بينها وبين الأنا العليا. كذلك فسر فرويد تلك الدوافع اللاشعورية التي تدخل في الإبداع الفني، وحاول قدر الإمكان أن يبيّن كيف يتفق هذا الإنتاج مع المثل والأهداف الدينية والأخلاقية الموجودة في ضمير المجتمع وقدم فرويد على أساس من هذه النظرية تحليلا سيكولوجيا لعبقرية ليوناردو دافنشي، يتضح فيه كيف انعكس انحرافه إلى المثلية الجنسية Homosexuality في أعماله الفنية التي جاءت نموذجا لاختلاط صفات الذكورة بالأنوثة كما يظهر في لوحات (يوحنا المعمدان والموناليزا أو الجوكندا والقديسة آن) خاصة في تلك الابتسامة المميزة التي يرجّح فرويد أنها ابتسامة أمه التي تعلق بها إلى حد لم يستطع معه أن يبني أي علاقة بالجنس الآخر، بل كانت له علاقات ببعض الشبان الممتازين بالجمال وبالنبوغ، ويؤكد فرويد أن ظروف ليوناردو في الطفولة هي التي أثرت على سلوكه بعد ذلك، خاصة إذا علمنا أن أمه لم تتزوج أباه شرعا وأنه ظل في طفولته مشغولا بتفسير نشأة الأطفال إلى حد أن ذكر حلما غريبا أورد فيه رأي المصريين القدماء في طائر الحدأة المسمى «موت» ووسيلة تلقيح هذا الطائر وإخصابه إذ تلقح بلا حاجة إلى ذكور وأنها رمز الأم Mut [1].

---

(1) انظر: ليوناردو دافنشي لفرويد، ترجمة دكتور أحمد عكاشة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1970.

ولقد تطورت نظرية التحليل النفسي مع يونج مؤسس علم النفس التحليلي خاصة في نظرية اللاشعور الجمعي، فقد رأى يونج أن المحتوى اللاشعوري عند الفنان لا يماثل دائما لا شعور الشخص العادي ولا العصابي وإنما يتميز بطبيعة مختلفة إذ تتمثل فيه أحلام ورموز جماعية، فاللاشعور عند فرويد مكتسب، أما عند يونج فبعضه مكتسب وبعضه موروث من الجنس الذي انتقل بالوراثة إلى الفنان حاملا خبرات الأسلاف، وعنه تصدر الأعمال الفنية.

ويغوص الفنان إلى أغوار اللاشعور يستخرج منها ما سماه يونج بالنماذج البدائية للشعور Archetypal Forms وهذه الصورة تستجيب لها الطبيعة الإنسانية لأنها متوارثة مع خبرة الجنس البشري على مدى العصور المختلفة. يقول إن هناك بعض الصور تستمر موجودة من ديانة إلى أخرى، أو من حضارة إلى أخرى، كصورة الصليب أو الثعبان مثلا. والخلاصة عند يونج أن الفنان لا يقتصر على التعبير عن دوافعه الذاتية الخاصة به فحسب وإنما يعبّر عما يسميه باللاشعور الجمعي Collective Unconscious ويظهر في الرموز التي تظهر في الأساطير والأحلام والفن. لذلك هو يرى أن أصالة العمل الفني تتلخص في ابتعاده عن الخصائص الفردية والذاتية، وإمكانية مشاركة الآخرين في هذا العمل، كما رأى أن للمرضى فنونهم الخاصة التي تحمل آثار مرضهم.

ولقد وجدت نظرية الإلهام رواجا عند أتباع الحركة الرومانسية في الفن والأدب في القرن التاسع عشر، أما نظرية اللاشعور فقد سادت النزعة السوريالية في العصر الحديث في بداية القرن العشرين، إذ قامت النزعة السوريالية Surrealism في فرنسا على أثر ظهور حركة الداديزم Dadaism عندما نشر آندريه بريتون A. Breton منشوره السوريالي عام 1924، وعُدّت حركة لا تقتصر على الفن التشكيلي وإنما يمكن أن تطبق

في الأدب والشعر وأساسها هو تأكيد أهمية عالم اللاشعور وتقديمه على العالم الواقعي الشعوري، وعلى هذا الأساس تدعو السوريالية فنانيها إلى الاسترسال في عالم الخيالات والأحلام للوصول إلى أغوار هذا اللاشعور.. ومن أبرز ممثليها في التصوير ماكس إرنست وميرو وآندريه ماسون وسالفادور دالي وبيكاسو.

والنقد الذي يمكن توجيهه إلى هذا المذهب في تفسير الإبداع الفني يتلخص في أن الإلهام واللاشعور ينتهيان بدورهما إلى تفسيرات مختلفة متعددة، وإذا كانت الآلهة تنعم علينا على حد قول بول فاليري بمطلع القصيدة دون مقابل إلا أنه ينبغي علينا أن نؤلف البيت الثاني. ذلك لأن الموهبة والأصالة لا تكفي وحدها ولابد من العمل المتواصل والدراسة العميقة والتفكير المنطقي حتى يستكمل الفنان الإطار المناسب لتعبيره عن الصورة الفنية التي يضمنها تعبيره الفني. كذلك يتضح أنه مهما كانت الأهمية النسبية لتلك الدوافع اللاشعورية إلا أنه لا ينبغي كذلك إغفال أهمية العوامل الشعورية الأخرى في نفسية الفنان المبدع وهي القوى والمَلَكات الفكرية والإرادية كالقدرة على التصوّر والتخيل والإحساس مما يظهر في دراسات علم النفس التجريبي المعاصر.

ومن جهة أخرى يؤخذ على نظرية فرويد في اللاشعور، أنها ترجع مصدر العبقرية إلى أحداث الطفولة التي تشكل نفسية الإنسان إلى آخر عمره، مما يلغي أثر نمو التجارب الاجتماعية التي يمكن أن يكتسبها على مدى حياته.

من جهة أخرى نجد أن عملية التسامي التي يفسّر بها الابتكار الفني ليس لها تفسير واضح، فالدافع إلى التسامي هو نفسه الدافع إلى العصاب والمرض النفسي، وهو ضغط المجتمع على اللاشعور

الشبقي. ويؤخذ على مذهب فرويد أيضا تقسيمه الحياة النفسية إلى أنا وأنا أعلى وهي، لكل منها وظيفة محددة، الأمر الذي يباعد بينه وبين المنهج العلمي التجريبي، ذلك لأنه يرجع إلى الطبائع الثابتة[1].

ومن أهم النظريات التي شاعت لتفسير الإبداع الفني تلك النظريات التي تتمسك بفكرة العبقرية.

العبقرية

وأول من قال بالعبقرية كمصدر للأصالة والخلق هو الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانط وذلك في نهاية القرن الثامن عشر وقد شاعت الكلمة بعد ذلك، غير أن الكلمة في حد ذاتها لا تعد حلا للمشكلة لأننا إذا سألنا لم تسقط الأشياء إلى أسفل فنحن لا نستطيع أن نقول إنها الجاذبية، ما لم تكن هذه الكلمة اختزالا لمجموعة من الملاحظات التجريبية والقوانين الرياضية التي تفسر لنا العوامل المؤدية إلى سقوط الأشياء.. وبالمثل لا يكفي أن نفسر الإبداع الفني بأن نقول بالعبقرية ما لم تكن كلمة العبقرية يمكن تفسيرها على ضوء العوامل السيكولوجية والتجريبية، وقد تمت محاولات للربط بين العبقرية وبعض السمات السيكولوجية والفزيولوجية، غير أن هذه المحاولات واجهت صعوبات كبيرة لعدم القدرة على ملاحظة العبقريات الماضية إلا بالرجوع إلى تاريخ حياتها ومذكراتها، ومن ذلك القبيل الربط بين العبقرية والجنون أو بينها وبين بعض الأمراض مثل السل ـ وقد ترتبط العبقرية بازدياد الجانب الوجداني عند الفنان. غير أن هذه المحاولات لتفسير العبقرية لم تنته إلى ارتباطات علمية موثوق بها. وكثير من الأمثلة

---

(1) انظر: د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، الطبعة الثانية عام 1959، ص 82.

والشواهد العكسية تصدق أيضا فقد يكون الفنان نفسه سريع الانفعال في حين يكون إنتاجه مختلفا. ويرفض الناقد الأمريكي ت.س. إليوت هذه النظرية فيقول: إن الفنان لا يتميز بانفعالاته الخاصة أو انفعالاته بأحداث الحياة بل قد تكون انفعالاته الخاصة بسيطة وسطحية وفجّة[1].

ولكن إذا كانت هناك سمات خاصة بالفنان فهي أنه الشخص الذي يفكر بواسطة المادة الفنية أو الواسطة Medium التي توجد في عناصر حسية كالألوان أو الأصوات التي تتفاعل وتنتظم في العمل الفني. وأيا كان عمق انفعالات الفنان أو دقة أفكاره فالذي لابد منه هو أن تتجسّد هذه الأفكار والانفعالات في الوسائط الفنية الخاصة به. ويضع الشاعر المعاصر W. H. Auden المسألة على الوجه الآتي: يُسأل الشاب «لم تود أن تكتب الشعر فإن أجاب بأن لديه أشياء خطيرة يريد أن يقولها فالغالب أنه ليس شاعرا، أما إن أجاب بأنه يحب أن يدور حول الكلمات ويستمع لما تقوله فعندئذ فقط يمكنه أن يكون شاعرا»[2].

وقد أكد الفيلسوف الإيطالي كروتشه أن موهبة الخلق الفني لا يمكن أن تنفصل عن وسائل التعبير التي يتعامل بها الفنان، وبدون أن نتعرض لفلسفة كروتشه يمكن باختصار أن نقول إن كروتشه يرفض بشدة قول أي إنسان إن لديه أشياء خطيرة يود قولها، لكنه لا يجد الكلمات أو الأصوات أو الألوان التي يعبّر بها لأنه لا يمكن على الإطلاق أن يوجد لدى الفنان حدس بلا تعبير، فحدس الموسيقي لا يمكن أن يكون شيئا آخر سوى نمط من الأصوات، بل لا يمكن أن توجد فكرة قصيدة منفصلة عن كلمات القصيدة وشكلها وتركيبها[3]، غير أن كروتشه

(1) T.S. Eliot, Selected Essays.

(2) W.H. Auden, Squares and Oblong in Poets at Work, New York, 1948, p. 171.

(3) Benedetto Croce, The Essence of Aesthetics, Trans. Ainslie, London, 1921, p. 44.

تناقض مع نفسه إلى حد أن جلب على نفسه نقدا مريرا، ذلك لأنه يرى أن الخلق الفني هو عملية باطنية، أي أن فعل الخلق يحدث في الخيال فقط ولا تحتاج هذه العملية عند الخلق لأي تعامل مع الوسائط المادية كأن تكون بيانو أو لوحة أو قطعة رخام.. إلخ.. وطبعا لابد أن يستخدم الفنان مادة وسيطة لكنها في رأيه لابد من أن تكون ضمنية في عقله وباطنه، وعلى هذا النحو يأخذ كروتشه قول مايكل أنجلو إن الفنان لا يصور بيده بل بعقله كمبدأ أساسي لتفسير أي خلق فني.

أي أن تحقيق العمل الفني في الخارج ليس هو العملية الأساسية لدى الفنان بل هي مجرد إعادة إنتاج Reproduction لخيالات وصور الفنان حتى تصبح ملموسة وشائعة بين الجميع، فهذا الموضوع الفيزيقي إنما هو مجرد أثر يقود المتذوّق للفن إلى عملية إعادة خلق وإلى أن يعيد في خياله رؤية الفنان.

ومما لا شك فيه أن هذه النظرية في الحدس عند كروتشه تؤكد موقفه المثالي في الفلسفة، لأنها النظرية التي ترجع الحقيقة دائما إلى الروح أو العقل وما يحويه، في حين يكون كل ما هو مادي محسوسا وغير حقيقي، ولما كان الفن يبلغ أقصى درجات الحقيقة فلأنه يتجاوز الحسي أو الفيزيقي.

غير أن الذي غاب عن ذهن كروتشه هو أن الفنان لا يستطيع أن يتصوّر العمل الفني في ذهنه بغير أن يكون على صلة وثيقة بوسائطه المادية، فلا يمكن مثلا لمايكل أنجلو أن يحدس في عقله الفني بغير استيعاب تام للمواد الوسيطة في تصويره، وإذا كان موزارت قد أمكنه تصوّر سيمفونية قبل أن يكتبها، إلا أنه لم يكن من الممكن له أن يحقق هذا العمل ما لم يكن قد استطاع أن يلم بخبرة كبيرة عن واسطته المادية بالأصوات والآلات التي يستعملها.

لذلك فأهم عوامل الخلق الفني هي التعامل بالوسائط المادية الخاصة بفن الفنان والتي يتجسّد فيها خياله ورؤياه، فكلام كروتشه يفيد كما لو أن الفنان يُتم خلق العمل الفني في خياله ثم ينقله بأكمله إلى اللغة المادية الفيزيقية، ولكن ذلك لا يصدق على الخلق الفني لأن الفنان عندما يجسّد فكرته الخيالية في المادة قد يجدها لا تنطبق ولا تصلح، ذلك لأن المادة الحسية ليست سلبية في مطالبها وهي تفرض على الفنان خصائص فنية لازمة لها وهي توحي للفنان وتوجِّهه.

وعلى هذا الأساس تصبح الخبرة والممارسة والعمل من أهم عوامل الخلق والتمكن عند الفنان المبدع، كذلك تثبت الدراسات النفسية والتجريبية أن الأديب والشاعر والفنان لا يمكن أن يبدع إلا بعد أن يكتسب إطارا فنيا Framework [1] يستطيع من خلاله أن يتذوّق العمل الفني ويقيّمه، ومن خلال هذا الإطار أيضا يفرض المقاييس التي توجهه إلى طريق الإبداع والأسلوب الذي يخاطب به الجمهور، ومن هنا يمكن أن يُفهم لِمَ يَسْهُل على الجمهور، أو يصعب عليه، فهم عمل فني، إذ قد لا يفهم المتذوّق عملا فنيا معينا لأن الأسلوب أو الإطار الفني الذي يصدر من خلاله عمل الفنان يكون غريبا أو جديدا على المتذوّق لأعمال هذا الفنان. ولما كان الإطار الفني، سواء عند الفنان المبدع أو المتذوّق للعمل الفني، شيئا مكتسبا من الخبرات السابقة التي اطلع عليها الفنان/ بل إنه أيضا محصلة علاقة الفنان بالبيئة المحيطة به/ فإن عملية الإبداع الفني عملية مرتبطة بالحياة والمجتمع، ولذلك تؤكد الدراسات الجمالية، سواء منها العلمية أو الفلسفية، أثر العوامل الاقتصادية والاجتماعية والفكرية على ظهور العبقريات الفنية، فمن

---

(1) انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني، للدكتور مصطفى سويف، المرجع السابق، من ص 158 إلى ص 161.

الواضح أن كثيرا من الحركات الفنية قد ارتبطت بتغيرات كبيرة في الحياة الاجتماعية. وعلى مر العصور يمكن لنا أن نجد أمثلة لهذا التفاعل، فالمسرح اليوناني قد نشأ وازدهر في حضن الديمقراطية الآثينية، والحركة الرومانسية التي ظهرت في أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، والتي تميزت بزيادة العناية بالتعبير عن الذاتية، قد سادت الفن في عصر نمت فيه حرية الفرد واتسعت إلى أبعد حد في ظل الرأسمالية البورجوازية. ولعل البحث العلمي في علاقة الفنان بمجتمعه يفسر لنا أن عملية الإبداع نفسها هي في الواقع عملية سلوكية يحاول الفنان عن طريقها إيجاد نوع من التكيف النفسي. وأن الفنان بالذات يختلف عن سائر الناس إذ يكون عرضة للصراع النفسي، وأكثر حاجة إلى تحقيق التكيّف، ومن الطبيعي أن يوجد الصراع ولا ينتهي إلى العبقرية بل من الممكن أن ينتهي إلى المرض النفسي ولذلك فقد تدارك علم النفس الحديث والمعاصر نوعية الصراع الذي تتعرض له شخصية العبقري وشخصية المريض، فالهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون أو أي ظاهرة أخرى تدل على سوء التكيّف، ذلك لأن هدف الجماعة هو إيجاد صلة بين الأنا والآخرين يشار إليها بالـ نحن، وهي ليست في الواقع شيئا ثابتا جامدا، ويحاول العبقري تحقيق هذا الهدف لا بإزالة الحواجز بينه وبين مجتمعه بل بمحاولة تغييرها لكي تلتقي مع أهدافه. وعندما يجد الشاعر متذوّقين لفنه، عندئذ يتحول إحساسه بأنا وآخرين إلى نحن. وليس أدلّ على ذلك من حرص الفنان أو الشاعر على عرض إنتاجه على من يتوسم فيهم التذوّق الفني[1].

---

(1) انظر: الأسس النفسية للإبداع، ص 121، وفرض شولته أن غاية الفنان هي محاولة الخروج من انعزال الأنا وتحقيق حالة «النحن» التي قد تتصدع فتصبح أنا والآخرين.
.H. Schulte, An Approach to a Gestalt Theory Of Paranoic Phenomena, 1938

غير أن العبقرية قد تتجه إلى الشعر أو التصوير أو العلم بحسب القدرات الطبيعية، وبحسب الخبرات السابقة المنظمة التي يكتسبها الفرد فتكون له الإطار الذي يستطيع من خلاله أن يتذوّق الأعمال الفنية، ويستطيع من خلاله أيضا أن يفرض أسلوبا معينا ويبدع، ذلك لأن الإبداع يمكن أن يرجع إلى لحظات الإلهام الفجائي، ومن هنا يبحث علم النفس المعاصر في تحليل القدرات Abilities ولعل أهم ما قُدِّم من أبحاث في هذا المجال هي أبحاث جيلفورد[1] الذي انتهى إلى القول بأن العقل الإنساني يحتوي على حوالي 120 قدرة، وقد توصل إلى قياس وتحديد 50 قدرة يرجع بعضها إلى الذاكرة وبعضها إلى التفكير، ومن قدرات التفكير القدرات المعرفية Cognitive، ومنها التقديرية Evaluation ومنها الإنتاجية Productive، ومن قبيل هذه القدرات الحساسية للمشكلات أي أن يرى الفرد في الموقف مشكلة تحتاج إلى حل أو إعادة تنظيم المشكلة أو الأفكار بطريقة جديدة، ومنها قدرات الأصالة والطلاقة والمرونة، وقد تتركز في الطلاقة اللفظية فتظهر العبقرية في ميدان الشعر والأدب.

كذلك مازال لمدرسة التحليل النفسي الجديدة Neopsychoanalysis نظرياتها التي تعتمد على فكرة ما قبل الشعور Preconscious وهي تختلف عن نظرية اللاشعور Unconscious من حيث إن هذه الفكرة تسمح للأنا بأن تجري عمليات واعية على ما قبل الشعور، كما أنها تخضع للتنظيم والمقارنات، غير أن كثيرا من هذه النظريات مازال يعيبه التفسيرات التعسفية للحياة النفسية إذ ترى في عملية الخلق الفني مجرد وسيلة لإحداث التوازن النفسي، وكثير من الأبحاث التجريبية والعلمية قد لا تنظر إلى الخبرة الجمالية في الإبداع الفني على أنها خبرة تطلب لذاتها وليست وسيلة لهدف آخر غيرها.

---

(1) J. P. Guilford, American Psychologist, 1950.

الفصل الرابع

تصنيف الفنون الجميلة وجمالياتها المقارنة

تصنيف الفنون الجميلة

عُني الفلاسفة والنقاد في فلسفاتهم الجمالية بالبحث في جماليات الفنون الجميلة محاولين الوصول إلى حدود كل منها في التعبير وفي التأثير، كما قدموا مذاهب صنّفوا فيها هذه الفنون ورتّبوها أحيانا ترتيبا هرميا جعلوا على رأسه أحد الفنون، وأحيانا أخرى ترتيبا أفقيا ساعدهم على اكتشاف وشائج القرابة بين بعضها والبعض الآخر أو استخراج أوجه الاختلاف والتمايز، وربما يكون أرسطو هو أقدم من حاول تصنيف الفنون بالاعتماد على وسائط التعبير المختلفة حين ذهب في كتابه عن الشعر إلى التفرقة بين الفنون على أساس وسائل المحاكاة التي تستخدمها، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم التي تستعمل في الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت، وقد تستخدم الصوت كما في فن الموسيقى، وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم Harmony. ومن الفنون ما يستخدم بعض تلك الوسائل، ومن الفنون ما

يستخدم هذه الوسائل مجتمعة مثل فن التراجيديا[1].

وقد ذهب المفكر الفرنسي أوجين فيرون Veron إلى قسمة الفنون إلى نوعين؛ فنون زخرفية كالموسيقى وفنون تعبيرية كالأدب.

أما في العصر الحديث فقد ساد التصنيف التقليدي الذي يقسم الفنون إلى مجموعتين رئيسيتين؛ مجموعة الفنون التشكيلية Plas-tiques المعتمدة أساسا على المكان، وأشهر هذه الفنون العمارة والنحت والتصوير، ومجموعة الفنون الإيقاعية Rythmiques المعتمدة أساسا على الزمان، وأخيرا توجت هذه الفنون بالفن السابع فن السينما وما تفرع عنه من إذاعة وتليفزيون، ولعل أشهر تصنيف اعتمد على هذه التفرقة التقليدية هو تصنيف الناقد الألماني جوتهولد لسنج Lessing (1729) الذي قدمه في كتابه لاؤوكون Laocoön.

أما عن اسم لاؤوكـون فيشير إلى الكاهن الذي روت أساطير الإغريق أنه أفشى أسرار الآلهة، فكان جزاؤه أن أرسلت الأفاعي تعتصره وأولاده، هذا الموضوع الأسطوري الذي أمكن لفرجيل عن طريق الشعر أن يصوره، كما أمكن لفناني عصر النهضة أن يصوروه عن طريق النحت. وقد انتهى تحليل لسنج للوسائط المستخدمة في الفنون المختلفة إلى التفرقة بين الفنون التشكيلية وهي التي تعتمد على المكان أساسا وعلى وجه الخصوص فن التصوير، وبين الفنون الزمانية وبخاصة الشعر. فالتصوير يستخدم وسائط ورموزا مختلفة عما يستخدمه الشعر لأنه يستخدم الصور المكانية والألوان، في حين يستخدم الشعر الأصوات المفسرة في الزمان، وما دام الرمز على علاقة وثيقة بما يعبّر عنه فإن الرموز الموجودة في المكان يمكنها أن

(1) أرسطو الشعر 1-14، 47.

تعبر عن أشياء مكانية أي أجسام، والأجسام من حيث إنها مرئية هي الموضوعات المناسبة للتصوير، أما الموضوعات المتتالية في الزمان فهي أفعال، والأفعال هي الموضوعات المناسبة للشعر.

ومما لا شك فيه أن التصوير يمكنه أن يقدم لنا الأفعال ولكن بواسطة الأجسام التي تشير إليها، والشعر يمكنه أيضا أن يصور الأجسام ولكن بواسطة الأفعال المعبِّرة عنها، فالأجسام لا توجد فقط في المكان بل توجد مستمرة في الزمان، وفي كل لحظة من استمرارها، تبدو مختلفة وفي تكوينات مختلفة وكل مظهر من هذه المظاهر يترتب على مظهر سابق عليه، وكذلك أيضا يمكن للتصوير أن يحاكي الأفعال ولكن بواسطة الأجسام، فالأفعال ليست موجودة بدورها وجودا مجردا بل هي مرتبطة بموجودات جسمانية، والشعر من جهة أخرى يمكنه أن يصف الأجسام.. ولكن بالارتكاز على أفعالها، والتصوير يمكنه أن يلتقط لحظة واحدة ولكن عليه أن يختار أي اللحظات أكثر امتلاءً بحيث تفسر هذه اللحظة السابقة واللاحقة عليها على السواء.

وخلاصة رأي لسنج على العموم أنه لا يمكن أن تتساوى إمكانية التعبير في الفنون المختلفة، فلا يجوز مثلا لفن التصوير أن يطمع إلى التعبير عن المضمون الذي يمكن لفن الشعر أن يعبّر عنه حتى، ولو كان المضمون واحدا. ومن الأمثلة الموضحة لهذه النظرية أنه يمكن أن نتصوّر مصورا[1] أو نحاتا ينحت تمثالا لحصان في وضع معين فإنه يعبّر عن حركته بلمحة مكانية تختلف في طبيعتها اختلافا بينا عما إذا أراد شاعر مثل امرئ القيس أن يعبّر عن حركة الحصان، وها هو ذلك البيت من الشعر الذي وصف به حركة الحصان فقال:

(1) انظر: فن الشعر، للدكتور محمد مندور، المكتبة الثقافية.

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً

كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلَ من علِ

ويقول ابن الرومي في وصف حركة خباز:

ما أنسى لا أنسى خبازا مررت به

يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

ما بين رؤيتها في كفه كرة

وبين رؤيتها قوراء كالقمر

إلا بمقدار ما تنداح دائرة

في لجَّة الماء يُلقى فيه بالحجر

وقد اختار الكاتب المصري المرحوم إبراهيم المازني هذه الأبيات ليوضح رأي لسنج السابق في حدود الشعر فقال[1] كذلك الخباز يتناول قطعة من العجين.. كرة ولا يزال يبسطها حتى تعود رقاقة مستديرة مسطحة يصنع بها بعد ذلك ما شاءت صناعته لإنضاجها، ويصف الماء يلقى فيه حجر فيحدث وقوعه فيه دوائر تتسع شيئا فشيئا حتى تضعف قوة الدفع ويغيب الاضطراب الذي سببه سقوط الحجر، وفي كلا المنظرين حركة إذا أراد أن يثبتها بالرسم على اللوح احتاج أن يصنع فيها صورا كثيرة تمثل كل الحقيقة ولأمكننا من النظر إلى جملتها كما فعل ابن الرومي بأبياته الثلاثة، لأن هنا حركة هي مجال الشعر وليس للتصوير قبل بها أو قدرة على إثباتها.

---

(1) إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، ص 130، طبعة الشعب، 1969.

تصنيف هيجل للفنون الجميلة

ومن أشهر تصنيفات الفلاسفة للفنون الجميلة في القرن التاسع عشر تصنيف الفيلسوف الألماني جورج وليم فريدريك هيجل (1770 - 1831) وفلسفة هيجل في الجمال ليست في الواقع إلا فلسفة للفنون الجميلة، وهي مستمدة من فلسفته المثالية وأهم ما يمكن أن يلاحظ عليها هي أنها قد جاءت توفق بين العالم العقلي المطلق وبين العالم الحسي، بعد أن كان سابقه كانط قد فرق بين عالم التجربة وعالم العقل أو الحقيقة المطلقة ـ ومن هنا فقد تأثر علم الجمال عنده بالصورة العامة لفلسفته وبناء على ذلك فقد أصبح تصوّره للجمال، أقرب إلى مركب مؤلف بين التصوّر العقلي المجرد وبين المادة الحسية... وبناء على ذلك فقد قسّم هيجل التعبير الفني إلى أنماط ثلاثة بحسب ترقّي العقل في وعيه بذاته.

ولقد كرّس هيجل الجزء الثاني من مؤلفه الكبير «في علم الجمال» لشرح كيف يتحقق المثل الأعلى للجمال ـ فهو يفسّر تحقق هذا المثل الأعلى بأنه عملية تحديد لعلاقة الفكرة The Idea بتجسّداتها، وبحسب هذه العلاقة تتولد أنماط الفن المختلفة التي حددها هو بثلاثة أنماط.. فإذا كانت الفكرة غامضة مبهمة فإنها تظهر في أشكال وفي صور غير كاملة ولا محددة لأن المبدأ المصور ليس كاملا فيها ولا باطنا، بل هي تواصل البحث عنه ولذا فالفكرة هنا غريبة عن الشكل وعن التصوير وهي تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها لكي تفرض نفسها، فعلاقة المضمون بالصورة هي علاقة سلبية والنمط الناتج عن هذا البحث هو النمط الرمزي Symbolic Art، إنه نمط البحث عن التشكيل وليس به القوة القادرة على التمثيل، ولقد تمثل هذا النمط الرمزي خاصة في العمارة المصرية القديمة.

أما النمط الثاني من الفن فهو الكلاسيكي الذي تجاوز نقائص النمط الرمزي وفيه تصل الفكرة إلى التطابق مع المثال، أي أن المضمون والشكل يأتلفان وهذا هو أول نمط يوضح لنا معنى المثال ويتمثل هذا النمط الكلاسيكي للفن في النحت اليوناني.

غير أن المثال يتراجع حين يصبح أشد وعيا بذاته أي يصبح ذاتيا وروحيا أكثر من اللازم فيحدث تعارض بين الفكرة وبين مظهرها الحسي، ويتمثل هذا المثال في النمط الرومانطيقي خاصة في فن الموسيقى الحديث.

ولأن المضمون الروحي هنا يتحدث بإله المسيحية، وهو مختلف تمام الاختلاف عن إله الإغريق لأن إله الإغريق يصلح موضوعا للخيال الحسي وله شكل يماثل الشكل الإنساني، وهو مفرد تلائمه الفردية أما إله المسيحية فهو روحاني لا يقبل التجسّد إنه يدرك ذاته في روحانيته اللانهائية وله ثلاث صور تتدرج في المستوى الروحي على التوالي، التصوير الذي يستند إلى المكان ذي البعدين، ثم الموسيقى وهي أكثر الوسائل تعبيرا عن الباطن، وأخيرا الشعر وهو الفن الكلي الذي يتضمن في ذاته جوهر كل الفنون. ويمكن أن تصنف الفنون على أساس هذه الأنماط الثلاثة على النحو التالي:

يبين هيجل أن الرمز Symbol ليس إشارة Sign لأن الإشارة تفترض علاقة مصطنعة تقوم بينها وبين ما تشير إليه، فقد نتفق على لون معين أو على شكل معين للدلالة على موضوع آخر، ويمكن أن نغير الإشارة المتفق عليها فقد نختار اللون الأحمر إشارة لإيقاف المرور أو نختار لوحة عليها كلمة قف أو إشارة باليد.. إلخ.

وليس الأمر كذلك بالنسبة للرمز الفني حيث إننا نلاحظ وجود

ارتباط قوي بين الرمز والفكرة التي يشير إليها، فقد نستخدم الأسد كرمز للعظمة أو الثعلب كرمز للمكر أو الدائرة للأبدية أو المثلث للتثليث، والرمز مع ذلك يثير معنى الإيهام والإلغاز Ambigu-itè لأن الرمز لا يستغرق كل الصفات التي يرمز إليها فقد يعني أكثر مما يرمز إليه، فالأسد قد يرمز للعظمة أو للقوة أو للحيوان نفسه، إذا فسّر بالمعنى الحرفي كما أن المعنى الذي يرمز له الأسد قد نرمز له برموز أخرى متعددة فقد نرمز للقوة بالثور لا بالأسد أو بالقرون، وهذا الغموض والإلغاز الناتج عن طبيعة الرمز يميز فترة بأكملها من تاريخ الفن الشرقي القديم التي تميزت بالصفة الرمزية وهي مستمدة من صفة الجلال أو الروعة، فالرمزي والجليل كلاهما يتميزان بصفة مشتركة هي اللاانتساب أو التعارض والصراع بين الشكل والمضمون فالمادة تطغى على العنصر الإلهي وتستخدم كوسط محيط بالروح وليس تمثيلا لها.

ويضرب أمثلة لهذا الفن الرمزي بالعمارة المصرية القديمة في معابدها وأهراماتها التي توحي بالأسرار، والألوهية هنا لا تمثل الجوهر الروحاني تماما. ويضرب أمثلة أخرى بمعابد الهنود والبابليين والكلدانيين وشعر اليهود القدماء الذي يمتلئ بالرموز وهو يوحي بفكرة الجلال أو الروعة التي سبق لكانط أن ذكرها، حيث المعنى الروحاني لا يتمثل بوضوح في الشكل الرمزي لأنه يظل خارج الصورة بل يظل لغزا مغلقا على نفسه سواء لأهل زمانه أو لنا، لذلك رأى الإغريق في أبي الهول المصري كائنا يوجه الألغاز لأنه كان لغزا عند المصريين، لكن الذي حل اللغز كان إغريقيا هو أوديب.

وعندما يتعرض لتصنيف الفنون المختلفة وعلاقتها ببعضها يصف هيجل العمارة بأنها أثقل الفنون وأكثرها صمتا لأنها تتشكل بحسب

قوانين الوزن والثقل. وإذا كانت تتجه إلى تحقيق وظيفة معينة والتعبير عن الجمال إلا أن غايتها العملية في البدء في بابل ومصر لم تكن واضحة. كانت في البداية رموزا لقوى الطبيعة لأشعة الشمس أو ارتباط الجماعة ـ فالعمارة بحكم خامتها الوسيطة **Medium** تنتمي إلى النمط الرمزي الذي كان يحمل ما في الطبيعة من مناظر تلال أو غابات أو أعمدة معاني رمزية مختلفة كانوا يحمّلونها معاني وألغازا غير أن الجانب النفعي للعمارة بدأ يزداد ظهورا في نهاية المرحلة الرمزية ثم في المرحلة الكلاسيكية، فبدأ يؤدي وظيفة جديدة مقر الآلهة، لكن وظيفتها لم تعد محددة بعد ذلك، إذ صارت العمارة المسيحية في الكنائس القوطية تعبر عن الرمز وعن المنفعة معاً، ومع تطور العمارة بدأت تقلل من استنادها على المادة الصلبة بدخول النوافذ الزجاجية.

وإذا كانت الصورة المادية في الفن الرمزي لا تفصح عن الروح، إلّا أن الفن الكلاسيكي يصل إلى الشكل المناسب للروح وهو يتخذ من شكل الجسم الإنساني أنسب الأشكال للتعبير عن الروح، وهذا هو ما أدركه الإغريق وظهر في تماثيل الآلهة عندهم.

ولقد نجح الإغريق في إظهار عنصر الفردية في الروح الإلهي المطلق، حين لم يتصوروا الألوهية في إله واحد بل في مجموعة من الآلهة على رأسها زوس وأبوللون إله النور ومارس إله الحرب وهفايستوس إله الصناعة وديونيسوس وديميتير.. إلخ.

ولقد تحرر النحت اليوناني من الجمود والتصلب حين توصل إلى مبدأ الفردية ولعل مرجع هذا التحرر هو الديانة اليونانية، التي لم تقتصر على الباطن بل كانت تتجه إلى الحواس، فعملت على خلق صور جديدة محسوسة في الفن.

ويلاحظ هيجل أن النحت الإغريقي وإن كان يعبّر عن الروح Spirit إلا أنه لا يكفي للتعبير عن باطن النفس ومشاعرها رغم أنه ارتفع بالطبيعة إلى المستوى المثالي وجسّد الروح وحقق مثال الجمال Ideal Beauty.

ويشبه النحت العمارة في اعتماده على المادة ذات الأبعاد الثلاثة، غير أنه يتميز عنها في الروحانية والفكرة الواضحة لأنه أكثر إيضاحا عن المضمون الفكري، إذ إنه يفصح عن الجوهر الروحاني الذي يتخلل البدن كما يعبّر الوجه بتفاصيله عن الروح الكامنة وراءه.

لكن تقدم الروح المطلق قد أبدع بالإيمان بالمسيحية الذي يوجه النفس إلى تأمل ذاتها ونبذ العالم الخارجي على نحو ما بدأ سقراط والرواقيون يمجّدون الباطن ويبشّرون بتطور الروح، فدخل الفن مرحلة جديدة لا تتميز بتوافق الروح مع الجسد بل تتميز بتوافق الروح مع ذاتها. وهذا مبدأ الفن الرومانطيقي، إذ يصير الحب تعبيرا عن توافق الروح مع ذاتها كما كان الجمال تعبيرا عن توافق الروح مع تجسّدها الحسي، وتكون فنون النمط الرومانطيقي أقدر الفنون تعبيرا عن هذا المبدأ وهي فنون التصوير والموسيقى والشعر.

ويمثل فن التصوير الباطن ولكن في صور الموجودات الخارجية إذ على الرغم من أن الفنان هنا يلجأ إلى استخدام المناظر الخارجية، مثل السماء والأشجار، إلا أن روح الفنان هي التي تبعث الحياة في هذه الأشياء لأنه يضيف إليها إحساسه، بخلاف فن النحت والعمارة حيث لا مجال لأحاسيس الفنان، وفي التصوير نجد أولى خطوات الانتقال من الفنون التشكيلية إلى فنون الصوت، إذ تتحول المادة في التصوير إلى سطح Surface ويستعمل الضوء والظلال والألوان وهي أقل المواد ثقلا لذلك نجد أن أعظم من نبغ في التصوير هم أهل فينيسيا

والهولنديون ولعل ذلك لأن أرضهم تتخللها المياه والبحار على نحو ما نجد في تصوير دورر Durer ورافائيللو.

ويدين فن التصوير بارتقائه إلى الدين المسيحي، إذ يعرض أحاسيس النفس وآلامها ويبيّن كيف يحقق الإيمان بالله السلام والطمأنينة وكيف يمتلئ القلب بالمحبة الإلهية، فالإيمان والقيم الأخلاقية تتضح أكثر في فن التصوير وقد بلغ فن التصوير أعلى مراحله في فن البورتريه Portrait حيث تمثل قسمات الوجه جميع المشاعر الإنسانية على نحو ما نجد في تصوير تيتيان Titien.

ثم تكون الموسيقى ثاني الفنون المعبرة عن النمط الرومانطيقي فتكون أكثر تجريدا وذاتية من الفنون السابقة، إذ ينتفي المكان بأبعاده الثلاثة أو ببعديه، فالموسيقى تستند إلى حاسة السمع وهي أكثر تجريدا من حاسة البصر، إذ نحن لا نتأمل شيئا خارجيا بل نتتبع حركة النفس والباطن، ونسمع اللحن كما يتردد في داخلنا، واللحن يستدعي تدخل الذاكرة وهي قوة نفسانية، من أجل تتبع العمل الموسيقي كله، ومن هنا يتضح أنها أكثر روحانية وأكثر تعبيرا عن حالات الشعور الباطن من انفعالات وعواطف مختلفة كالفرح أو الحزن أو النشوة أو القلق.

وهي تشبه العمارة لجهة انها تستخدم قوانين الرياضة لتنظيم الإيقاع والصوت، ولكنها تختلف عن العمارة من جهة عدم اعتمادها على المادة الحسية الثقيلة بل يصبح المحسوس فيها باطنيا.

أما الشعر الذي يخصص له هيجل حوالي ربع محاضراته في علم الجمال فهو الفن الكلي وهو فن معبّر عن باطن الروح، ولكنه أيضا معبّر عن الوضوح التشكيلي الذي نجده في النحت، وهو فن يجمع المكانية والزمانية لأنه يستخدم الصور ذات الشكل المكاني ولكنه يحكي أيضا تاريخ البشر والناس، وعبر الزمان نجد فيه اللوحات التصويرية كما

نجد فيه حركة الروح الباطنية وواسطته هي الصورة الخيالية وليس الصوت، والصورة الخيالية هي وسط بين الوجود الجسماني وبين العقل المجرد، والمعنى في الشعر أهم من الصوت، أي أنه فن يجمع بين مبدأ التشكيل ومبدأ الموسيقى.

وللشعر عند هيجل ثلاثة أصناف: الشعر الملحمي Epic، والشعر الغنائي Lyric، والشعر الدرامي Dramatic.

أما الشعر الملحمي فهو تعبير عن الحياة القومية للشعب، والأبطال فيه لا يمثلون فرديتهم بل يمتزجون بتاريخ أمتهم وقَدَرها بما يقومون به من أعمال وأحداث وما يعرض لهم من أقدار، فغضب أخيل في الإلياذة إنما يبلور ثورة الإغريق وتحفّزهم لحرب طروادة، وفي هذا الشعر تظهر خصائص الحياة العامة ومميزاتها الجغرافية والحضارية والفكرية وعاداتها وديانتها. والصراع الذي يظهر في هذا الشعر يتخذ مظهر الحرب، ومن أمثلة ذلك الإلياذة ورامايانا[1] وأشعار أوسيان Os-sian وتاسو Tasso وأريوستو Ariosto [2] ويناسب هذا الشعر وصف نفسية البطل وتمسكه بالشجاعة التي تناسب التعبير الملحمي لا الغنائي ولا الدرامي.

وعلى الطرف الآخر من الشعر الملحمي يأتي الشعر الغنائي حيث ينعزل الفرد عن بيئته وعصره. وفي حين يزدهر الشعر الملحمي في المجتمع الذي يكون في دور النشأة لم يستقر بعد، نجد الشعر الغنائي يزدهر عندما يكون المجتمع قد استقر وتحددت فيه العلاقات واتخذت صورة ثابتة، عندئذ ينطوي الإنسان على نفسه لينفصل ويكوّن مشاعره

---

(1) شعر ملحمي وديني بالسنسكريتية يحكي بطولة راما.

(2) أوسيان. معروف في الملاحم الإنجليزية وتركواتو تاسو وأريستو كلاهما في شعراء الملاحم الإيطالية في عصر النهضة.

وأفكاره الخاصة، والنفس الفردية هي التي تقدم مادة هذا الشعر وليست الأحداث القومية، ويضرب مثلا بالشعر الغنائي لجوته في العصر الحديث لأنه استمد مادة شعره من أحداث حياته الخاصة. ويختلف الشعر الغنائي عن الشعر الملحمي حتى في الوزن لأن مضمون هذا الشعر هو الحركة الباطنية للذات فنجده يتخذ تنوّعا في الوزن.

ثم يأتي الشعر الدرامي ليكون مركّبا من الشعر الملحمي والشعر الغنائي، يجمع بين العامل الشخصي الفردي للشعر الغنائي وبين العوامل الاجتماعية والأخلاقية للشعر الملحمي، وفيه تمتزج الأهداف والنوايا الشخصية بالمواقف الخارجية، ففيه الذاتية المستمدة من الطوايا الإنسانية والموضوعية المستمدة من الأحداث الخارجية كما في الشعر الملحمي، وقارن بين الشخصية الملحمية والشخصية الدرامية أو بمعنى أدق الشخصية التراجيدية، فالشخصية الملحمية شخصية حيوية متعددة الجوانب والمواقف والبطل الملحمي يرتبط بأسرته ووطنه وحبه كما نجد في أخيل مثلا، وقد تكون الشخصية الدرامية أيضا متعددة الجوانب ولكن الصراع الذي يدور في باطنها يكون محدوداً بحدود معينة وبانفعال خاص يسود الشخصية، فالانفعال السائد يطغى على باقي الجوانب في حين أنه في حالة الشخصية الملحمية تبرز كل الجوانب على حد سواء بوضوح، كذلك بالنسبة لفكرة القدر واختلافها في الملاحم عنها في الدراما، فالقدر الخارجي بالنسبة للدراما يبدو من خلال أثره في شخصية الفرد واستجابته لهذا القدر أو الأحداث الخارجية، في حين أنه في الشعر الملحمي يكون للقدر والأحداث الخارجية قيمتها المستقلة عن صداها في الشخصية الإنسانية لأن البطل الدرامي يتدخل في تشكيل قدره، إنه يخلق قَدَره بنفسه في حين يبدو القدر في الملاحم نتيجة لقوى الظروف الخارجية

الموضوعية والبطل يتبع قَدَره أو يدخل في دائرته.

وتتميز التراجيديا بالصراع الذي يدور بين طرفين كليهما يمثل العدالة، بحيث إن انتصار أحدهما يؤذي قوة عادلة أخرى ومن هنا تنشأ الأخطاء التراجيدية.

وإذا كان النحت اليوناني يمثِّل لنا القوى الأبدية في هدوئها واستقرارها وطمأنينتها، إلا أن التراجيديا تمثلها لنا في صراعها من خلال البطل الإنساني، المتمثل في صراع الأسرة والدولة أو الأبوة والأمومة، لذلك وجد هيجل في مسرحية أنتيجونا لصوفوكليس مثالا واضحا لما ينبغي للتراجيديا أن تكون عليه، فوفاء أنتيجونا لحقوق الأخوة والأسرة يدخل في صراع مرير مع الوفاء للوطن والدولة وكلاهما عدل، ولا ينتهي الصراع إلا بموت البطل - إن أبطال التراجيديا أبرياء ومذنبون في وقت واحد لا يندفعون إلى العمل إلا بدافع نبيل.

وقد بحث هيجل في الكوميديا والفرق بينها وبين المضحك والساخر، وتبين أن في الكوميديا يسود الشعور بالثقة في النفس والتأكد، في حين تظل في الواقع تناقضات وفشل يُظهِر خطأ هذه الثقة - ويرى في كوميديا أرستوفان قديما نموذجا لهذه الثقة ويتساءل أيضا لم لم يبلغ الشعر العربي مرتبة الشعر الدرامي في حين ازدهر فيه النوعان الملحمي والغنائي، ويفسر ذلك بأن النظرة الشرقية والإسلامية لم تسمح بنشأة الشعر الدرامي لأنه افتقد استقلال الشخصية الإنسانية بحريتها فخضوع الفرد لقوى إلهية تقرر له مصيره لم يكن يسمح له بالفردية.

كذلك سارت فلسفة هيجل في الفن من تصنيف لأنماطه الثلاثة إلى تصنيف للفنون المختلفة يبين تقدمها أو تطورها، بحيث إن العمارة بتطورها تؤدي إلى النحت ويضرب مثلا بالمسلات التي هي أعمال فنية

تتوسط العمارة والنحت.. كذلك يؤدي النحت إلى التصوير ويضرب مثلا بالـBas-relief الذي ينتمي إلى التصوير والنحت معا ويتتبع تطور فن معين عبر الحضارات المختلفة ويبين عوامل ازدهاره على ضوء هذه الحضارات.

تصنيف إتين سوريو للفنون

قدم الفيلسوف وعالم الجمال الفرنسي المعاصر إتين سوريو[1] مذهبه في تصنيف الفنون أودعه كثيرا من الملاحظات والآراء التي مازال لها في علم الجمال المعاصر صدى كبير.

وأهم ما عني به سوريو هو نقده للتصنيفات التقليدية للفنون التي سارت على قسمتها إلى فنون تشكيلية وفنون سمعية، أو فنون تعتمد على المكان وفنون تعتمد على الزمان غير أن التفكير في هذه التفرقة سرعان ما يكشف قصورها عن توضيح حقيقة الفنون التي تتناولها.

فالحقيقة أنه قد يبدو لأول وهلة أن موضوعات النحت والعمارة والتصوير تحتل مكانا ذا أبعاد محددة، في حين أن أعمالا أخرى فنية كالموسيقى والشعر لا تشغل مكانا محددا وليس لها أبعاد سوى أبعاد الزمان الذي تستغرقه حين تتابع على مدى فترة من الزمن، وهي لا تقدم لنا ولا نستطيع أن نستوعبها في إدراك واحد أو دفعة واحدة على نحو ما ندرك موضوعات الفنون التشكيلية.

غير أن مثل هذه التفرقة بين الفنون على أساس الاعتماد على المكان والزمان ليست في الواقع حاسمة كما يبدو لأول وهلة، ومن يتقصَّ حقيقة الدور الذي يلعبه الزمان في الفنون يجد أن له دورًا مهما في كل الفنون، بما فيها الفنون التشكيلية مثل العمارة، نحاول الإحاطة

---

(1) E. Souriau, La Correspendance des Arts, Flammarion, Paris, 1969.

به، فهل نستطيع أن نلم به ونستوعبه دفعة واحدة، أن نجتازه ونتخلله في زمان معين؟ من دون أن يقتضي منا أن نصعد ونهبط وندور في أرجائه. بل ألا يتغير مظهره بحسب ساعات النهار وفصول السنة من حيث الإضاءة والشكل؟

وإذا كان العمل المعماري يفترض الزمان ألا تفترض الموسيقى مثلًا وهي الفن الزماني بالمعنى الأتم مكانًا؟ فمما لا شك فيه أنها أيضًا تنطوي على أبعاد ضرورية لتحديد صدى الصوت أو ما يسمى بالمسافات الهوائية Perspective Aerienne، ومن ثم يختلف الصوت على المدى البعيد أو القصير. ومن الأصوات ما يعلو ومنها ما يهبط، بل يقتضي ترتيب الآلات على أبعاد معينة في المكان خاصة في الأوركسترا إذ توجد الكمان دائمًا على اليمين والتشيللو والكونترباص على اليسار وتتخذ الآلات النحاسية مكانها المخصص لها.

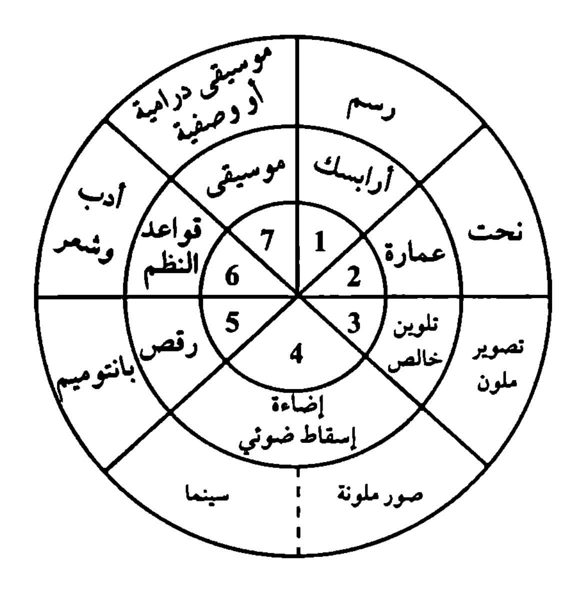
والخلاصة هي أن في الأعمال التشكيلية زمانًا ضمنيًا يدخل في الإدراك غير أنه لا يسير على تتابع محدد أو لا ينتظم في تعاقب مفروض على نحو ما نجد في الموسيقى أو الشعر، كما أن في الموسيقى أيضًا مكانًا ضمنيًا تفترضه أصواتها وآلاتها. وكما يرفض سوريو التفرقة بين الفنون على أساس فكرتي المكان والزمان يرفض التفرقة بين الفنون على أساس أن بعضها يخاطب البصر وبعضها يخاطب السمع لأنها ليست بدورها حاسمة، فبعض الفنون التي نظن أنها تخاطب السمع أو البصر لا تقتصر عليهما بل تفترض الحركة العضلية، ففنون الرقص والنحت والعمارة تفترض هذه الحاسة بوضوح بل إنها تظهر أيضًا في الموسيقي والشعر لما في النطق من حركة عضلية، بل إن حاسة البصر تشارك في فنون الأدب والشعر وذلك حين يُقرأ مثلًا.

وينتهي سوريو من نقده للتصنيفات التقليدية إلى استبعاد تصنيف

الفنون الجميلة على أساس تنوع الإحساسات، ويفضل الاعتماد على الكيفيات الحسية الغالبة في الأعمال الفنية أو ما يسميها هو Qua-lia ويصبح من السهل أن نتبين أن اللون مثلا هو الصفة الغالبة في فن التصوير La Peinture، والبروز Relief هو الصفة الغالبة في النحت، والحركة في الرقص، والصوت الخالص في الموسيقى، وعلى أساس هذه الصفات الغالبة أو الكيفيات تختلف الفنون فيما بينها، وقد انتهى إلى حصر سبع كيفيات أساسية هي: الخطوط والأحجام والألوان والإضاءة والحركات والأصوات المفسرة في اللغة والأصوات الخالصة الموسيقية.

وعلى أساس كل كيفية من هذه الكيفيات قدم سوريو فنين أحدهما ينتمي لفئة الفنون المحاكية أو التمثيلية Imitatifs Representatifs أي القادرة على تقديم موضوع معين، أما الآخر فينتمي لمجموعة الفنون التجريدية أو الموسيقية. أي أنه سلَّم ضمنيا، ولمتطلبات مذهبه في الفنون، بهذه التفرقة بين فنون تحاكي أو تقدم موضوعا، وفنون تجريدية لا تقدم موضوعا معينا، واستخرج ارتباطا قائما على أساس الكيفيات الحسية بين أزواج من الفنون المحاكية وغير المحاكية.

فبالنسبة للخطوط مثلا يقوم فن تجريدي هو فن الزخرفة L'Arabesque وفن تمثيلي محاكي هو فن الرسم، وبالنسبة للأحجام يقوم فن تجريدي هو العمارة وفن تمثيلي هو النحت. ويكفي لتوضيح ذلك أن ننظر إلى الرسم التوضيحي الآتي:



1 ـ خطوط، 2 ـ أحجام، 3 ـ ألوان، 4 ـ إضاءة، 5 ـ حركات
6 ـ أصوات مفسرة في اللغة، 7 ـ أصوات موسيقية

وقد اعتبر سوريو الفنون التجريدية غير المحاكية فنونا من الدرجة الأولى لأنها تكتفي بتقديم كيان منظم لموضوعاتها، أما الفنون المحاكية فقد اعتبرها فنونا من الدرجة الثانية لأن النظام فيها يشير إلى موضوع آخر يوحي به الشكل الظاهري لموضوعها، بمعنى أنها تنطوي على تنظيمين، تنظيم ظاهري مباشر للموضوع الحسي، وتنظيم آخر غير مباشر للموضوع الذي يقدمه المظهر الحسي المباشر، ففي هذه الفنون ثنائية وجودية أو أنطولوجية، كما يسميها وجود العمل الفني ذاته ووجود آخر للموضوع يوحي به، ويترتب على ذلك أيضا أنه ينطوي على صورتين صورة من الدرجة الأولى تتعلق بالعمل ذاته وصورة من الدرجة الثانية تتعلق بما يمثله أو يقدمه من موضوع خارجي، وتقوم بين الصورتين علاقات من التوافق والانسجام أو عدم التوافق.

ولتوضيح هذا الرأي نفترض تمثالا من الرخام للآلهة ديانا مثلا، آلهة الصيد عند اليونان، فمن جهة يمكن أن نتبين في الرخام شكلا ذا خصائص ذاتية له، مثلا نسبه وانحناءاته وتجاويفه وملمسه إلى آخره، وكل هذه الخصائص تتعلق بالصورة الأولية له. ولكن من جهة أخرى يمكن أن ينصرف انتباهنا إلى ما يمثله تمثال الرخام فنرى صورة الإلهة ديانا إلهة الصيد ذات الساقين الطويلتين والوجه الرفيع والقوس بيدها متكئة على الغزال وهذا مانعنيه بالصورة الثنائية.

وليس معنى تضمن العمل الفني ذي الدرجة الثانية صورتين أن إحداهما تنفصل عن الأخرى بل تقوم بين الصورتين أو النظامين علاقة من التوافق الجمالي، بحيث تتناسب الألوان والأحجام مع الموضوع الممثل، وكثيرا ما تختفي الصورة الأولية على المشاهد الذي ينصرف انتباهه عادة إلى الصورة الممثلة أو الصورة الثانية عند تأمله للعمل الفني.

ولكن قد يحدث أن تنصرف عناية الفنان إلى الصورة الأولية أي إلى التنظيم الشكلي للعمل الفني وخصائصه الحسية المباشرة ولا يتجه إلى إخفائها في العمل الفني، على نحو ما سار الفن التقليدي خاصة في التصوير، وكثيرا ما تغلب الزخرفة أو تلاعب الألوان أو تشويش الصورة الممثلة، وما أكثر ما نجد أمثلة لتعارض الصورتين في الفن الحديث، فيد يسرى ملصقة على ذراع يمنى وعينان مرصوصتان على وضع رأسي في وجه نصفه أبيض ونصفه الآخر أسود على نحو ما نجد في تصوير جوان جريس مثلا أو بيكاسو، وقد ينتج عن هذا الأسلوب غموض وإبهام للصورة المقدمة أو الموضوع المتمثل ولكنه غموض مصدره العناية بالجمال الفني، وقد يكون من دواعي الغموض والتشويه في الصورة الواقعية الممثلة فكرة خاصة على نحو ما نجد عند

السورياليين أو المستقبليين حتى لا يكون مصدر التضليل في الصورة الواقعية هو الدواعي الجمالية بل ما يقصد الفنان إليه من أفكار ترتبط بالموضوع كأن يصور الماضي والمستقبل في لحظة واحدة مثلا، وقد عني سوريو بتوضيح جوانب الصلة والتناظر الذي يمكن أن يقوم بين الفنون الجميلة التي توصل إليها في تصنيفه.

ومن أهم المقارنات التي عقدها بين الفنون هي مقارنة كل زوج من الفنون أحدهما من الدرجة الثانية والآخر الذي يناظره من فنون الدرجة الأولى، ففن الدرجة الثانية هو كما ظهر لنا فن مركب أو مزدوج الصورة، فالرسم هو فن من الدرجة الثانية لأنه فن قادر على التمثيل أو على تقديم موضوع من الواقع الخارجي يمكن إذا تجرد من وظيفة التمثيل أن ينتهي إلى فن تجريدي يناظره ألا وهو فن الزخرفة «الأرابسك»، ومثال آخر كفن «البانتوميم» إذ يمكن أيضا إذا جردناه من الصورة الثانية أو من الموضوع الذي يقدمه أن ينتهي إلى فن تجريدي يناظره هو الرقص، وبالمثل أيضا إذا افترضنا تمثالا من الرخام وعمودا من نفس المادة فسوف نرى أن كليهما يشارك الآخر الصفات الحسية، ومن حيث وجود الحجم والامتداد المكاني ويخضعان لتلاعب الضوء والظلال، ولكن سرعان ما يتضح لنا أن التمثال يمكنه أن يمثل لنا موضوعا من الواقع الخارجي، كأن يكون امرأة أو حصانا فإن جرّدناه من هذا الموضوع فلن يفضل التمثال العمود في خصائصه الجمالية ولن يزيد عليه في شيء، وعلى هذا النحو يمكن أن نقول إن العمارة والنحت زوجان من الفنون المتناظرة على نحو ما يكون فنا الرقص والبانتوميم، أو الأرابسك والنحت.. وعلى هذا النحو نجح سوريو في التوصل إلى تصنيف للفنون يكشف عن التناظر والارتباط بين بعضها والبعض الآخر وإذا كان هذا التناظر قد ظهر لنا قائما على أساس تنظيم

لسلالم الكيفيات الحسية، إلا أنه استطاع أن يستخرج نوعا من التقارب بين فنون الدرجة الواحدة أي الفنون التي تظهر في دائرة واحدة في الرسم التخطيطي الذي وضح به تصنيفه، فتقوم بين فنون الدائرة الداخلية مثلا رابطة مرجعها أنها جميعا تعتمد على الصورة القائمة في التنظيم الجمالي للأعمال ذاتها، وعلى ذلك يقوم بين الكاتدرائية والزخرفة «الأرابسكي»، والرقص والسيمفونية، تشابه واضح يعتمد على عدم تقديمها لأي موضوع مستمد من الواقع الخارجي ولا تحاكيه، ولعل أثر هذا التقارب يظهر من واقع اللغة ذاتها عندما نقول موسيقى الألوان أو الطابع الأرابسكي أو الزخرفي في رقصة معينة.

ومن قبيل المقارنات التي ذكرها سوريو في مؤلفه عن التناظر بين الفنون مقارنته لفنَّيْ الأدب والموسيقى، ويعدّ سوريو الأدب ضمن مجموعة الفنون التصويرية التي يسميها فنون الدرجة الثانية فهو يصور عالما من الأحداث والشخصيات تقوم بينهم علاقات تكون المضمون الذي يشير إليه باسم الصورة الثانية.

ويلاحظ أن أسلوب عرض المادة الكلامية وموسيقى هذا العرض ووزن العبارات وانسجامها وإيقاع الكلمات ما سماه بالصورة الأولية وهو ما يعرف بشكل العمل الفني.

وفي مقابل فن الأدب يكون فن الموسيقى نموذجا لمجموعة من الفنون غير التصويرية التي يسميها سوريو مجموعة فنون الدرجة الأولى، أي فنون الشكل التي لا تعنى بتصوير موضوع أو تقديم شخصيات، وبناء على هذا التحليل لطبيعة الأدب، والموسيقى يتضح أن الموسيقى تقف على طرف نقيض من الأدب، ولما كان الأدب لا يخلو من معنى أو من مضمون فكذلك نجد الموسيقى تفشل إذا ما عمدت إلى تصوير عالم معين من الأشياء أو المعاني.

وقد يتبادر إلى الذهن السؤال الآتي: لم لا تقوم بين الموسيقى والأدب علاقة اتصال بحيث يكون مقام الأدب بالنسبة للموسيقى كمقام فنون الدرجة الثانية من فنون الدرجة الأولى؟ ولم لا يكون الأدب هو المقابل التصويري لفن الموسيقى اللا تصويري؟

لكن سوريو لا يرى وجود مثل هذه العلاقة بين الأدب والموسيقى لأننا إذا ما نظرنا إلى الأداة الحسية المستخدمة في كل فن من هذين الفنين نجدها مختلفة كل الاختلاف عن الآخر، فالأداة الحسية في الأدب هي أصوات اللغة المنطوقة في حين أنها في الموسيقى الأصوات الآلية، وهذا الاختلاف في الأداة الحسية يعد حائلا دون قيام هذا الارتباط وإن كان كلاهما يخاطب الأذن أساسا ويعتمد على ذبذبات الصوت، ولكن الكيفيات الحسية ـ والسلالم... المتدرجة لهذه الكيفيات تختلف بالنسبة لكل منها، فالسلم الدرجي لأصوات اللغة المتميزة في حروف ومقاطع تختلف عن سلالم لغة الموسيقى، ومن ثم يتضح أن العلاقة الواجب توافرها بين فنون الدرجة الأولى وفنون الدرجة الثانية، من حيث وجود وجوب معامل واحد يناسب كيفيات فن الأدب والموسيقى، غير متوفر.

والنتيجة الواضحة من هذا التحليل لطبيعة هذين الفنين تتلخص في أن التشابه البادي لأول وهلة بين وسائلهما لا يجعلهما فنين مكملين لبعضهما.

ورأى سوريو في الموسيقى أنها بطبيعتها لا تحتمل تصوير موضوعات من العالم الخارجي فإن وجدنا أمثلة لموسيقى تصويرية أو معبرة عن قصة أو أفعال فإنما يصور عالما مشابها للعالم الواقعي. وقد تتضمن الموسيقى كثيرا من الرموز والإشارات المستمدة من الحياة الاجتماعية إذ قد يدخل الموسيقى مثلا أصواتا يستمدها من الطبيعة

كصوت الرعد أو الطيور، أو يستوحي رقصة شعبية. ولكن أسلوب الموسيقى سرعان ما يطغى على التصوير ليجعل من العمل الفني عملا لا تصويريا. وبالمثل لا يجوز للأدب أن يكتفي بالشكل أو بالزخرفة الصوتية وحدها. ومحاولات تخلّص الشعر من المعنى التي نجد أمثلة لها عند بعض المبتدعين من أشياع مذهب المستقبلية، أو اختراع كلمات لا وجود لها في اللغة للتأثير بالصوت المنطوق، إنما انتهت هذه المحاولات إلى الخروج بالعمل الفني عن جوهر الأدب.

ويلتقي سوريو في رأيه هذا عن الأدب برأي معاصره الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر وما ذهب إليه من آراء خاصة بفن الأدب الذي جعل له مكانة متميزة عن سائر الفنون، كما عني بخصائص النثر الأدبي وميّز بينه وبين الشعر في مؤلفه «ما الأدب؟»[1].

والتفرقة الرئيسية التي وضعها سارتر بين الكاتب والشاعر هي تفرقة ذات أهمية بالغة عند النقاد المحدثين، ذلك أنه يؤكد أن الشاعر إنما يقف إزاء الأصوات موقف المصوِّر إزاء الألوان أو الموسيقي إزاء الأصوات، وكذلك نجد الشاعر ينفعل بالكلمات، يستغرق في أصواتها ومظهرها المرئي وارتباطاتها بحيث تتجاذب وتتنافر على نحو ما يكون الحال في الألوان والأصوات، أما بالنسبة للكتابة ولفن النثر فليس الأمر كذلك فالكاتب الأديب له موقف يختلف فيه عن مواقف سائر الفنانين، إنه ملتزم بقضية معينة واللغة عنده لابد أن تحيل القارئ إلى معنى وراءها. وليس الأمر كذلك بالنسبة للألوان والأشكال والأنغام، إنها ليست علامات ولا إشارات تحيلنا إلى معان وراءها وإنما هي أشياء لها وجودها الذاتي، ومن هنا لا يطالب سارتر المصور

(1) انظر: د. زكريا ابراهيم، فلسفة الفن عند سارتر، ص 126.

ولا الموسيقي بما يطالب به الأديب والكاتب بالالتزام بقضايا معينة[1].

هذه نماذج من تصنيفات الفلاسفة للفنون حاولوا فيها الخروج بمقارنات لجمالياتها، ولن نستطيع أن نحيط بكل ما يقال فى هذا الموضوع الذي تختلف فيه وجهات نظر المفكرين، فقد رفض كروتشه مثلا وضع أي تصنيف للفنون فكان هذا رأيا مستمدا من فلسفته التي لا تجعل لاختلاف الوسائط أهمية وبالتالي تلغي فكرة التنوع بين الفنون، ذلك لأنه حدد العمل الفني في الظاهرة العقلية أو ما سماه بالحدس.. وذهب إلى العكس من ذلك الفيلسوف الأمريكي جون ديوي حين أكد أهمية المادة الوسيطة[2]، ورأى أن لكل عمل فني مادة تحدد الصفة الحسية الغالبة عليه، وليس هناك مادة مهما كانت مبتذلة لا تصلح واسطة تخضع للمعالجة الفنية.

لكنه يضيف بأن هناك مادة مشتركة بين الفنون جميعا حددها بالصفة المكانية الزمانية التي لابد أن تتوفر في كل إنتاج فني، وقد كان الرأي السائد أن الأصوات ليست سوى علاقات زمانية حتى جاء وليم جيمس فبين كيف يكون للأصوات بعد مكاني ولها أحجام، فالتقى في رأيه هذا مع ما سبق لسوريو الفرنسي أن وضحه بصدد المكان والزمان وعلاقتهما بالفنون.

الجماليات المقارنة للفنون الجميلة

ولقد انصرفت عناية الفلاسفة والنقاد إلى البحث في جماليات

---

(1) انظر: د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، فلسفة الفن عند سارتر، ص 230، وص 256.

(2) انظر: الفن خبرة، لجون ديوي، ترجمة د. زكريا إبراهيم، الفصل العاشر المادة المشتركة بين الفنون The Common Substance of the Arts.

الفنون المختلفة لما لمسوه من صلة وثيقة بين بعضها والبعض الآخر حتى ليصدق عندهم أن الفن ليس إلا مجموع الفنون، أو على قول الشاعر فكتور هوجو، الريح هي كل الرياح.

وقد يُعنى مؤرخ الفن أو عالم الاجتماع بالبحث في اتجاه الفن والأدب في حقبة معينة من التاريخ وفي مكان معين، كما لو حدث أن اخترنا عصر النهضة الإيطالية مثلا ثم بدأنا نتتبع السمات المميزة لفنون هذا العصر في أوروبا، فنجد توازنا معينا يسود فن الأدب في قصائد بتراركه وعمارة مجالس الدومو وتصوير ونحت مايكل أنجلو، وهذه الصلات بين الفن والأدب والواقع التاريخي والاجتماعي تظهر أوجه التشابه والاختلاف في فنون الحضارات المختلفة.

ويبين لنا تاريخ الفن كيف تتغير القيم الجمالية بفعل الثورات الاجتماعية كما يبين لنا التقاء جملة فنون في روح عصر واحد مثل الروح القوطية أو الباروك أو الواقعية أو الانطباعية في أوروبا، فقد أثرت روح العصر في تاريخ الأدب بقدر ما أثرت في تاريخ الفنون.

ومثال ذلك ما حدث في القرن السابع عشر في أوروبا من اكتشافات علمية كبيرة تحققت مع كوبرنيقوس وجاليليو، فظهر أن الأرض ليست هي مركز الكون وأنها تدور حول الشمس. وبين علم الفيزياء أن الكون مادة وحركة يمكن قياسهما بالرياضيات، وترتب على ذلك ثقة الإنسان في عقله وفي قدرته على المعرفة العلمية. وقد عبّرت فلسفة ديكارت عن هذه الرؤية وسادت نظرة عقلية عصر الباروك الذي امتد من منتصف القرن السادس عشر إلى منتصف القرن الثامن عشر، وتميز هذا العصر بحركة دينية كاثوليكية معارضة للإصلاح الديني Counter Reformation ظهرت في إسبانيا بادئ الأمر ثم امتدت إلى إيطاليا وباقي دول أوروبا التي اتبعت توجيهات مجتمع ترنت Council of

Trent فألزمت الكنيسة المصورين بضرورة غطاء أجساد القديسين بالأردية المناسبة، وتحول المسيح في التصوير إلى رجل ملتح بدلا من تصويره على صورة أبوللو، وتحوّلت شخصيات إل- جريكو EL-Greco إلى كائنات أقرب إلى الروحانيات ومن أشهر لوحاته المعبرة صعود العذراء مريم.

وصور فيلاسكيز أرستقراطية عصر الباروك المحيطة ببلاط فيليب الرابع، ومن أشهر لوحاته المعبرة عن ذلك لوحة الوصيفات Las Meninas. على أي الحالات فقد ذهب أحد مؤرخي الفن ولفلن Wolf-lin في كتابه مبادئ الفن إلى القول بأن فن عصر النهضة تميز عن فن الباروك بأنه فن خطي Linear في حين اتصف فن الباروك بأنه تصويري Painterly، ففي النوع الأول تظهر الخطوط واضحة مع تسطيح، في حين تنساب في النوع الثاني الخطوط لتذوب الأشكال في الألوان والأضواء.

وقد كان لهذه التفرقة أثرها عند نقاد الأدب فذهب ولزل Walzil إلى القول بأن أدب شكسبير أقرب إلى الباروك، حيث لا توجد فيه الحدود الواضحة ولا التماثل بين الشخصيات والمجاميع، في حين تعبر تراجيدات راسين وكوني في تشكيلاتها الهندسية عن نموذج عصر النهضة[1]، لكن تعميم سمات العصر على جميع الفنون لا يثبت بشكل مطلق، وكثيرا ما تطورت بعض الفنون بسرعة أكبر من غيرها كما أن بعض الحضارات قد تكون أكثر إبداعا في فن عن آخر، فالعصر الإليزابيثي مثلا أبدع في الأدب وليس في فنون التصوير، ويمكن لكي نحرر القيم الفنية والجمالية في الفنون المختلفة أن نعتمد على تصنيف

(1) R. Wellek & Warren, pp, 125, ff.

للكاتب الفرنسي موريس نيدونسيل[1] الذي قدم تصنيفا للفنون يعتمد على نشاط الحواس عند الإنسان.

فقد ذهب الكاتب الفرنسي إلى تصنيف الفنون إلى مجموعة فنون لمسية عضلية مثل الرقص والرياضة، وفنون بصرية كالنحت والعمارة والتصوير، وفنون سمعية كالموسيقى والأدب، وفنون تأليفية تجمع بين البصر واللمس والحركة والسمع كالمسرح والسينما.

ولما كان عالمنا الحسي يشمل أيضا حاستي الذوق والشم بالإضافة إلى السمع والبصر واللمس، إلا أن المؤلف لا يرى أن الشم والذوق يمكن أن يقوم عليهما فنون بالمعنى الدقيق للكلمة وإن كان من الممكن أن تقدما نوعين من الفنون الصغيرة مثل فن الطعام Art Gas-tronomique وفن العطور، غير أن أهم أسباب تأخر هذين الفنين يرجع إلى ارتباطات الذوق والشم بالحاجة إلى الطعام.

ولذلك تفقد موضوعات هذين الفنين قيمتها الجمالية لأنها تعتمد على إشباع الحاجات الفسيولوجية ويرتبط تذوّقها بالإحساسات الجسمانية، وفضلا عن ذلك فإن موضوعات الغذاء والشم من الموضوعات التي لا يمكن إخضاعها لصورة فنية يمكن تأملها بغير الاستعانة بالإحساسات الجسمانية، كما أنها لا يمكن تخيلها بطريقة واضحة كما هو الحال في الفنون الجميلة الأخرى.

وينتهي نيدونسيل إلى أنه لا يبقى إلا ثلاثة مجاميع من الفنون تعتمد على حواس اللمس والسمع والبصر، فكل حاسة من هذه الحواس تعتبر مصدرا لعدد من الفنون يمكن الإشارة إلى بعض جمالياتها باختصار على النحو التالي:

---

(1) M. Nedoncelle, Introduction a l'esthétique, Paris, 1963.

الفنون اللمسية العضلية

وهي تشمل كل أنواع الرياضة، أما الفن الذي يمكن أن يكون له قيمة في ذاته فهو الرقص ومادته وهي الحركة المنسقة بحسب إيقاع معين. وتوجد القيمة الفنية حين تتجاوز الحركة مجرد تجديد القوة والتنشيط أو تنظيم الصحة، وقد تتحول بعض الألعاب الرياضية إلى نوع من الاستعراض الفني كتشكيلات الطيران أو مصارعة الثيران، ولذلك فإن الحدود القائمة بين الرياضة البدنية وفن الرقص غير حاسمة، والرقص كما يقول سرج ليفار Serge Lifar هو أنقص الفنون قبولا للتعقل وأقربها إلى الغريزة.

ومن الصحيح أن الحيوانات تعرفه قبل الإنسان فالقط الذي ينتشي بالشمس ويفيض بالفرح يقوم بحركات الانتشاء غير أن الرقص البشري يتفوق على هذه الانتشاءات الحيوانية، ولذا فكثيرا ما يرفضه الفلاسفة المثاليون عند تصنيفهم للفنون. فهيجل وشوبنهور مثلا يتفقان على استبعاده من مجال الفنون الجميلة، غير أنه يعد من أقدم الفنون الإنسانية، وكان يصاحب الطقوس الدينية والتمثيل القديم وقد بلغ مرحلة الكمال في فن الباليه في القرن السابع عشر.

فنون البصر

العمارة

وقد نشأت العمارة أولا من الحاجة إلى المسكن قبل أن يكون سعيا وراء الجمال، والعمارة فن يقوم أساسا على الرؤية البصرية وثانيا على إحساسنا بمقاومة الثقل، فيقف على طرف نقيض من الرقص الذي يقوم أساسا على إحساسنا العضلي وثانيا على الرؤية البصرية. فارتفاع

القباب والأبنية في العمارة يلفت النظر أولا، لكن تقدير العين لهذا الفن يتسع للإحساس بالأثقال والكتل والأحجام، والتوازن، وينشأ من علاقة الارتفاع أو السقوط العمودية تماسك الأسقف والأحجار ببعضها في اتجاه أفقي أو مائل، ويظهر هذا التوازن في أكمل صورة في المعبد اليوناني، فهو لا يعدو أن يكون سطحا قائما على أعمدة بينهما توازن تام، وفي هذا التوازن يظهر جماله. أما في المباني الحديثة فقد حققت ارتفاعا كبيرا بفضل خصائص المواد الجديدة مثل الحديد وأنواع الخرسانة المسلحة.

ويبدو أن العالم الغربي قد اتجه إلى التمسك بصفة عامة بذلك المبدأ الذي وضعه منذ القرن الأول الميلادي المعماري الروماني فتروفيوس Vitruve والتزم به بعد ذلك مايكل أنجلو، ويتلخّص في القول بأن أجزاء العمارة تعتمد على أعضاء الإنسان.

Les membres de l'architecture dépendent des membres de l'homme.

وقد اختلف الشراح في تفسيرهم لهذه العبارة، إذ يمكن تفسيرها بأن المبنى هو امتداد لجهاز الإنسان كما لو كان المبنى غطاء للإنسان، وقد ظهر هذا المبدأ مطبقا في العمارة الدورية عند اليونان حيث تحمل الأعمدة كما لو كانت رجالا تحمل أثقالا كبيرة، أما الطراز الكورنثي فقد أخذ يعنى بالصور غير ذات المنفعة، وازدادت العناية بالضخامة الهائلة في الإمبراطورية البيزنطية كما يلاحظ في معبد بعلبك والقباب البيزنطية. وعبارة مايكل أنجلو يمكن أن تفسَّر على نحو آخر بمعنى أن المبنى يجب أن يتناسب مع الإنسان، أي أن يظهر نفس النسب مهما كان حجمه أو ضخامته، فقد يمكن أن تكون أجزاء البناء في غاية الضخامة ولكن علاقة الأجزاء تشبه علاقة الرأس بالجذع والأطراف،

ولعل مايكل أنجلو قد طبق هذا المبدأ في تصميمه لكنيسة القديس بطرس بروما فهي هائلة الضخامة، ولكن بين أجزائها تناسب لا يبدي هذه الضخامة، وقد تأثر فرانك لويداريت بهذه الفلسفة العضوية في العمارة إذ شبه المبنى بجسم الإنسان، أسلاكه الكهربائية تقليد الجهاز العصبي وأدواته الصحية أشبه بجهازه الهضمي ونوافذه وأبوابه أشبه بالجهاز التنفسي[1].

وعلى العموم فمن أهم أسس الجمال المعماري مطابقة المبنى للمكان والجو والحاجات الإنسانية وللمواد المستخدمة. ومنذ عام 1900 تم اكتشاف معامل الليونة Module d'Elasticite مع إيفل وبدأ تنوع الأذواق بحيث فضَّل البعض الفراغ والبعض الآخر الأحجام الصماء. وقد يُعنى البعض بالإضاءة أو الكتل أو الألوان كما يلاحظ في العمارة الحديثة[2].

فن النحت La Sculpture

كان النحت مظهرا من مظاهر العمارة، ونشأ مقترنا بها في البداية. فقد كان التمثال جزءا من المبنى كما يلاحظ في الآثار القديمة، ثم استقل النحت عن العمارة وأصبحت له قيمة مستقلّة. ويعتمد النحت الحديث على استغلال الأضواء والظلال عن طريق البروز والشقوق في داخل المادة، ولا يمكن لفن النحت التعبير عن تتابع حالات الشعور أو الانفعالات كما يعبّر الشعر والموسيقى مثلا، وحتى حين يعبّر عن حركة فإنه يتجه إلى تثبيت هذه الحركة ويلاحظ هذا في النحت اليوناني

---

(1) انظر د. عرفان سامي نظريات العمارة العضوية.

(2) C.F. Jean Fayton, Soixante ans d'architecture moderne dans critique, Juin, 1952, p.503.

خاصة في تماثيل أبوللو وأفردويت ورامي القرص وأبطال الرياضة فكلها على وشك القيام بحركة ولكنها تكسب الحركة الثبات والخلود.

ويتميز فن النحت عن فن التصوير بأنه لا يميل إلى الخداع ذلك لأنه معرض لأن تحكم عليه بواسطة اللمس، وحتى الاستعانة باليد، ويمكن الإحاطة به من كل الجهات بواسطة النظر. لذلك فهناك دائما وجهات نظر مختلفة ينبغي للمثَّال مراعاتها عند عمله بحيث لا يكتفي بزاوية واحدة للنظر بل يجب أن يراعي انسجام وجهات النظر المختلفة إذ لا يوجد عمل من أعمال النحت يتساوى جميع وجهات النظر إليه في الجمال بدرجة واحدة، وقد حدد بنفنوتو تشلليني Cellini وجهات النظر الأساسية في تقييم أعمال فن النحت بثمانية أما غير الأساسية فبثلاثين[1].

التصوير

يتمتع الفنان في مجال التصوير بحرية أكبر مما لدى المعماري والمثّال، وذلك لعدم تقيده بالمادة. ويمتاز فن التصوير عن سائر الفنون التشكيلية الأخرى بسرعة تطوره، إذ إنه أقرب الفنون التشكيلية إلى فن الموسيقى، ويعتمد المصوِّر على الألوان لإبراز الأضواء والظلال في الفراغ وقد لا يتقيد بالأبعاد المرئية أو بالمنظور، وكثيرا ما يخلع على اللوحة أبعادا وعلاقات مكانية خاصة به فعينه بمثابة مرشح ينقّي الإدراك العادي، أو هو عدسة توضح المحسوسات، وقد يكتفي المصور باستعمال الخطوط وينجح بأقل الوسائل المادية في التأثير، كما يفعل بيكاسو مثلا حين يقدم تخطيطا لجسم معين فيبرز أهم معالمه أو حركته، ولكنه في هذه الحال التي يختصر فيها الوسائط المادية لابد أن يكون على مقدرة كبيرة من التمكن في

(1) B. Cellini, Oeuvres Completes, Paris, T.II, p. 449.

الصنعة، وأحيانا يضيف الفنان الخصائص التي تكسب اللوحة ملمسا حسيا فقد اعتاد سيزان مثلا أن يكثر من اللون الأزرق حيث يتعمد تقديم التأثير بالبيئة الهوائية ولذلك يعد برنسون Berenson اكتشاف المنظور والقيم اللمسية خاصة عند السابقين على رفائيل من أهم اكتشافات فن التصوير، غير أن المدارس الحديثة المعاصرة حطمت أكثر التقاليد الأكاديمية المتوارثة فَسَادَ أسلوب التأثيرية Impressionism في نهاية القرن التاسع عشر واعتمد هذا الأسلوب على تراص اللمسات اللونية (باستثناء الأسود) بجانب بعضها بغية التقاط الذبذبات اللونية لضوء الشمس في الفضاء، بحيث كان يمكن لإناء مملوء (بالبيرة) مثلا أن يبدو باللون الأخضر أو البنفسجي بحسب انعكاس الضوء عليه. ومع الاتجاهات المعاصرة تغيرت الرؤية العادية بحيث أمكن للسورياليين أن يغلِّبوا الباطن والحياة النفسية وأمكن للتعبيريين أن يستخرجوا من الصور العادية آثارا مرعبة، واخترع براك Braque فضاء كثيفا محدبا تتساقط فيه الأشياء على نحو ما تتساقط الصواريخ بدلا من ترتيبها في المكان المنتظم[1].

فنون السمع

الموسيقى

تعتمد الموسيقى على عنصر التوالي الزماني، فهي تشترك مع الرقص في هذه القصة على حد قول «آلان»، والزمان يقوم على الإيقاع Rythme أي على نتائج عمليتي الانقباض والارتخاء أو الحركة والسكون في الزمان، وكل عمل إيقاعي مثل التجديف أوالرقص أو التصفيق إنما يعتمد على الإيقاع الفزيولوجي الذي يسير عليه جسم

(1) C.F. J. Grenier L'Esprit la Peinture Contemporaine, Paris, 1951.

الإنسان كحركة القلب أو النبض. والصوت هو أداة الموسيقى ولكنه الصوت الخالص من اللغة والذي يتجه إلى إحداث اللذة الجمالية. وتعتمد الموسيقى على عناصر أساسية ثلاثة هي:

الإيقاع، واللحن Melodie، والتوافق بين الأنغام L'Harmonie، ويعد اللحن أهم عناصر الموسيقى. والموسيقي هو قبل كل شيء خالق اللحن، وعلى الرغم من صعوبة تعريف اللحن الجيد في الموسيقى فقد انتهى البعض إلى القول إن المقياس هو بقاء هذا اللحن في ذاكرة الناس من عصر إلى عصر، وتختلف صور اللحن باختلاف العصور والحضارات المختلفة وباختلاف الإطار أو السلالم الموسيقية المعروفة، وقد وحّد اليونان هذه السلالم الموسيقية التي وجدوها في موسيقاهم الشعبية.

ويدخل الإيقاع في اللحن فليس هناك لحن بلا إيقاع وإن كان هناك إيقاع بلا لحن، أما التوفيق بين الأنغام الهارموني فقد ظهر مع تطور الموسيقى، إذ اتضح أن اللحن الواحد البسيط قد يثير السأم لذلك فقد ظهرت العناية بدراسة التوافق الموسيقي ابتداء من القرن السادس عشر وبلغ قمته في القرن الثامن عشر، وبدأ الموسيقيون يجمعون بين لحنين مختلفين في نفس الوقت أو يكررون نفس اللحن في وقت واحد يعزفه البعض مضخما والبعض الآخر مخفَّفاً، ومن هنا نشأ ما يعرف في الموسيقى الغربية «الكونترابنط» Counterpoint أو التقابل الموسيقي، وقد ظهر الكونترابنط الكورالي بوضوح في مونتيات بالسترينا Palestrina والمادريجال الشائع في القرن السادس عشر ثم تطور في الموسيقى الآلية. ونشأت الأوركسترا من الوتريات وآلات الخشب والنحاس باستثناء الأرغن الذي يعد وحده أوركسترا ويمكن أن توزَّع الأوركسترا على 50 آلة، واختلفت أساليب التأليف للأوركسترا. فالفوجة Fugue أخذت مبدأ الكونترابنط أي تكرار لحن

أساسي مكتوب لأربعة أصوات فتعرض الموضوع وضد الموضوع، والصوناته تكتب لآلة أو آلتين كالبيانو والفيولينه لموسيقى الحجرة ولها ثلاث أو أربع حركات، أما السيمفونية فقد اقتبست نفس الخطة لكنها تكتب للأوركسترا بأسرها، أما الكونشرتو فهو صوناتة لآلة أو لآلتين تصحبهما الأوركسترا.

وترجع نقطة البدء في تاريخ الموسيقي إلى المنظّرين الإغريق الذين دوّنوا موسيقاهم في صيغ رياضية، لعل أبرز نظرياتهم في هذا الموضوع.. ما لاحظوه من أن الوتر الموسيقي يعلوه الصوت كلما قصر طوله، فإن اختصرنا الوتر إلى النصف فإنه يعطي الأوكتاف Octave أو ثمانية أضعاف الصوت الأول فإن اختصر إلى ثلثه فإنه يعطي خمس درجات Quinte وإن اختصر إلى الثلث يعطي الاثنتي عشرة درجة، وكذلك أمكن للقدماء ملاحظة النسب بين الأطوال والأصوات.

وفي العصر الحديث أمكن ابتداء من القرن السابع عشر، وفي القرن الثامن عشر، الوصول إلى النظريات الرئيسية خاصة مع رامو[1] وهو الذي حدد الديوان الكبير Majeur والديوان الصغير Mineur [2].

ولكن هل وقف تطور الموسيقى عند حدود القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؟ لعل أهم ما أتى به العصر الحاضر من تجديد هو ظهور تعدد المقاميّة Polyfona lite بمعنى استخدام مقامين أو أكثر في نفس المقطوعة الموسيقية بدلا من الاقتصار على مقام واحد، ومن أشهر من استخدم هذا الأسلوب سترافسكي ويظهر هذا على وجه الخصوص في

---

(1) Traite de L'Harmonie Réduite a ses Principes Naturels. 1722 La Géneration Harmonique, 1737.

(2) انظر: أرون كوبلاند، كيف تتذوّق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، الفصل الخامس.

باليه Pétrouchka إذ يؤلف بين مقامين دوبيز وفادييز، ومنهم أيضا ميلو Milhaud. ثم جاء تجديد آخر يلغي المقامية تماما فعرفت موسيقى لا مقامية Atonalite خاصة مع شونبرج، وعلى العموم فقد عكست الموسيقى سمات الحضارة المعاصرة التي انعكست في سائر الفنون فظهر في الموسيقى اتجاه تأثيري يستعمل فيه الموسيقيون الأصوات على نحو ما يستعمل التأثيريون من المصورين أسلوب التنقيه في الألوان، كما ظهرت اتجاهات تجريدية وموسيقى إلكترونية وقد رأى الفلاسفة في فن الموسيقى، بخاصة الفن المجرد عن أي مادة فعرفوها بأنها فن الصورة الخالصة Non- Representative Art إذ ليس من شأن الموسيقى أن تعبر عن أفكار أو انفعالات معينة، يقول العالم الموسيقي المعاصر سترافينسكي Stravinsky إننا لا نسمع في الموسيقى شيئا سوى الموسيقى، ونحن حين نسمع السيمفونية الثالثة لبتهوفن لا يعنينا إن كان بتهوفن قد كتبها متأثرا بنابليون الجمهوري أو نابليون الإمبراطور، وقد ارتفع شوبنهور بفن الموسيقى فتوّج به جميع الفنون ولم يحدد لها مضمونا معينا بل مضمونا عاما كليا فقال: الموسيقى لا تعبر لنا عن فرح معين أو حزن محدد بل إنها تعبر عن جوهر الفرح نفسه أو ماهية الحزن ذاتها وفي طبيعتها العامة المجردة. غير أن هيجل يرى غير هذا الرأي حين يقول إن الدوافع المحيطة بهذا الفرح أو هذا الحزن تلونه وتكسبه طبيعة معينة، وعلى ذلك فإن الحزن الذي يعبّر عنه المارش الجنائزي في السيمفونية الثالثة لبتهوفن ليس الحزن المجرَّد الخالي من أي معنى بل الحزن المحمّل بانفعال الثورة. ويؤكد هيجل المضمون الفكري للموسيقى وعلى ذلك فإن تطور الموسيقى لا يحدّه فقط تطور الصورة أو مجرد استحداث آلات جديدة أو وسائل إذاعة متطورة وإنما يمكن أن يتأثر هذا التطور بالمجتمع الذي يتذوّقها وطبيعته وانفعالاته[1].

---

(1) Thomas Munro, Les Arts et Leurs Relations Mmutuelles.

فنون اللغة

فنون اللغة هي أقدر الفنون على نقل المضمون الفكري والانفعالي، وعلى رأس هذه الفنون يقوم فن الشعر الذي يعتمد أيضا على الزمان كما تعتمد الموسيقى، ويؤثر كل من الشعر والموسيقى على السمع بواسطة اللغة الإيقاعية، ويرى البعض أن الشعر كان مصحوبا بالموسيقى والرقص، وعرَّفه العرب بأنه الكلام الموزون والمقفّى وفرّقوا بينه وبين النثر الأدبي كالرسائل وهي اللغة المستخدمة في فني القصة والرواية، ولم تظهر عبقرية العرب إلا في النوع الغنائي من الشعر، أما اليونان فقد عرفوا من الشعر أنواعا فميّزوا بين الشعر الغنائي والملحمي والتمثيلي، وحددوا خصائص كل نوع. وأخذت أوروبا بنظريتهم ابتداء من القرن السادس عشر. ويعد كتاب أرسطو في الشعر من أهم المراجع في هذا الموضوع خاصة الشعر المسرحي، غير أن فن المسرح يشترك وفن السينما بأن كليهما يعتمد على جملة الحواس اللمسية العضلية والبصرية والسمعية لذلك يمكن دراستهما عند نيبدونسيل تحت عنوان الفنون التأليفية.

الفنون التأليفية

المسرح والسينما

يشترك المسرح مع السينما في خصائص واحدة إذ لهما تأثير تربوي وجماهيري كبير، وكلاهما يفترض جمهورا محددا متواجدا في مكان واحد، والدراما المسرحية تعرف عادة بأنها حدث يتم في إطار مكاني محدود ويفترض حركة تمثيلية، فهي من الفنون المعتمدة على عدة قدرات: السمع والإبصار والحركة، وتجمع بين المكان والزمان[1]، أو

(1) E. Souriau, Les Grands Problemes de L'Esthétique, Course de Sorbonne, 1962.

كما يقول أرسطو عن التراجيديا إنها أكمل الفنون لأنها تجمع بين اللغة والموسيقى والرقص، وأصل المسرح يصدر عن الشعر فكذلك كانت نشأة التراجيديا.

وإذا أخذنا في الاعتبار رأي توماس مونرو في تعريفه لفن المسرح فإننا نجده يقول: «إنه ليس ثمة فن للمسرح وإنما فنون للمسرح غايتها تقديم دراما في مكان معين لجمهور معين تشمل فن الممثل والمنتج والمخرج ومصمم الملابس والماكياج والإضاءة والموسيقى، فكلها فنون تخدم بعضها لتنتج في النهاية المسرحيات والأوبريتات والفودفيل والباليه».

ويلاحظ عالم الجمال الفرنسي إتين سوريو على هذا التعربف أنه لم يذكر دور الكاتب المسرحي Le Dramaturge، حيث إن الاختلاف حول دوره في فن المسرح يتفاوت تفاوتا كبيرا من مفكر إلى آخر، وهو الاختلاف الذي ينتهي إلى مناقشة مدى العلاقة القائمة بين فن المسرح وفن الأدب، بمعنى أنه هل يتركز الوجود المسرحي بتحقيق النص المكتوب أم يتركز الوجود المسرحي في المقام الأول في ما يعرض، بحيث تصبح مسرحيات أوديب ملكا أوبرومثيوس مقيدا بغير تمثيل أشبه بأوبرا اسلبت موسيقاها، لذلك يرى بعض المفكرين أن الشاعر دخيل على المسرح وأن الشعر ليس هو الأب الشرعي للمسرح وإنما تمتد جذور المسرح إلى الراقصين المؤدين للطقس الديني أو السحري أو الشعبي، وقد تستغني بعض العروض المسرحية عن النص المكتوب في شكله المعروف من حوار شعري، ومن أمثلة ذلك عروض البانتوميم والباليه إذ قد تتوفر فيها عناصر أساسية لوجود المسرح ومقوماته من شخصيات وفعل درامي ومكان للعرض وجمهور مشاهد. على أي الحالات يلاحظ سوريو ثلاث ملاحظات يمكن بها أن نفرق بين المسرح وغير المسرح وهي:

أولا: يفترض المسرح وجود شخصيات لكل منها قوامها وحريتها وينتج من علاقاتها ببعضها تفاعل وصراع يقوم بين البعض والبعض الآخر، فنورا مثلا في بيت الدمية لإبسن تنشد لنفسها وجودا وحرية في حين يطالبها زوجها بسلوك آخر. إن الشخصيات على حد قول سوريو تبحث عن مؤلف كما يراها بيرانديللو.

ثانيا: لا تظل الشخصيات متفرقة منفصلة وإنما تكوِّن عالما خاصا تتناوب عليه الأحداث وتتطور.

ثالثا: تجري الأحداث في المكان المسرحي أمام جمهور يتواجد في مكان ما ليرى على خشبة المسرح عالما مصغرا لعالمه الواقعي الكبير.

وتعتمد الدراما المسرحية على إحساس الرؤية البصرية والسمع إلا أن العنصر السمعي يعد العنصر الغالب في فن المسرح، أما فن السينما فعلى العكس يعتمد على الرؤية البصرية بحيث تغلب الإحساسات البصرية على فن السينما.

وتنقسم الدراما إلى التراجيديا والكوميديا، وقد عرّف شارل لالو التراجيدي بأنه ائتلاف منشود أما الكوميدي فهو ائتلاف مفقود أما الجمال فهو ائتلاف مملوك(1).

ويُعَدّ فن السينما من أحدث الفنون، الذي ارتبط، كما ارتبط فنّا الإذاعة والتليفزيون، بتقدم الصناعة والتكنولوجيا الحديثة، وتعتمد السينما على ظاهرة الخداع البصري إذ هي عبارة عن صور تتوالى أمام العين فتحدث إحساسا بالحركة في حين تكون الصور ثابتة، غير أن

---

(1) Harmonie cherche, harmonie perdue, harmonie possèdeè, Èlèments d'esthetique, paris, 1930, 180.

انطباعها على شبكية العين يظل قائما بعد تواليها لحوالي $\frac{1}{10}$ من الثانية، وللفنون التشكيلية علاقة كبيرة بفن السينما إذ يعتمد الفيلم الحديث في جمالياته على عناصر التكوين والحركة واللون، ولعل أشهر من اعتمد على عنصر اللون هو المخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني إذ يقول: أستطيع بواسطة اللون أن أطلع المتفرج على ما يجيش في صدر الممثل بغير حوار أو كلمات، كذلك تكون الصورة آلة الكاميرا التي هي دعامة هذا الفن الذي أمكن أن يواكب باقي اتجاهات الفنون الحديثة في التطور والتعبير.

بعد الإشارة إلى تصنيف نيدونسيل وأهم ما ذكره من جماليات الفنون المختلفة يمكن لنا أن نلاحظ أنه قد أغفل كما أغفلت أكثر التصنيفات الكلاسيكية والمعاصرة هذه المجموعة من الفنون التي يمكن الإشارة إليها باسم الفنون التطبيقية أو الفنون الصغرى Minor Arts في مقابل الفنون الجميلة، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى ارتباطها بالصناعة وبالإنتاج، غير أن منتجاتها هي في الواقع منتجات ذات نفع عملي بالإضافة إلى قيمتها الجمالية ولعل أقرب الفنون إليها هو فن العمارة.

وتتميز الفنون التطبيقية عن الفنون الجميلة بشدة ارتباطها بالمستوى الحضاري والتكنولوجي، لذلك فإن تطورها يسير بمعدلات تفوق تطور الفنون الجميلة على مدى التاريخ، يشهد بذلك التنوع الكبير الذي حدث بالنسبة للخامات والوسائط التي تعتمد عليها الصناعة في الفنون التطبيقية، وهذا ناتج بالطبع عن اختلاف أساليب الحياة السائدة في المجتمعات والعصور المختلفة حتى لتصدق ملاحظة من قال إن الاختلاف بين المعبد اليوناني والمبنى الحديث ليس بدرجة اختلاف إناء الشراب الذي كان يستعمله الإغريق عن الكوب الذي يستعمل في الحفلات.

ولقد لاحظ بعض الفلاسفة، وعلى رأسهم كانط، أن الفنان في الفنون التطبيقية يعتمد على المهارة المكتسبة أكثر من اعتماده على ما يسميه الفلاسفة عادة بالعبقرية أو بالموهبة الفطرية، ومما لا شك فيه أن الفنون التطبيقية تتصل اتصالا وثيقا بالفنون الجميلة بحيث يسود الأسلوب السائد في الفنون الجميلة في منتجات الفنون التطبيقية، فالآنية الإغريقية تتأثر في تكوينها وكتلتها بأسلوب الزخرفة والطابع الهندسي السائد في فنون التصوير أو النحت المعاصر لها، كذلك فإن المقعد من طراز القرن الثامن عشر يحمل سمات الأناقة والرشاقة الغالبة على تصوير واتوا (Watteau 1721) مثلا. على أي الحالات يمتد تراث هذه الفنون إلى العصر الحجري القديم وإلى الحضارة الفرعونية التي خلفت آثارا رائعة في نحت الخشب والذهب والأحجار الثمينة. أما العصور الوسطى فقد قدمت لنا من فن المخطوطات والنسجيات والزجاج والخزف ذي البريق المعدني الذي امتازت به الحضارة الإسلامية ثروة هائلة. وقد ازدهرت هذه الفنون التطبيقية في القرنين السابع عشر والثامن عشر في أوروبا خاصة في فرنسا منذ عهد لويس الرابع عشر[1]، غير أن أهم نقطة تحول في تاريخها إنما يرجع إلى القرن التاسع عشر حين دخلت هذه الفنون الصغرى مرحلة جديدة بعد قيام الثورة الصناعية وظهور الآلة في المصانع، وقد أثار دخول الآلة في القرن التاسع عشر محل الصنعة اليدوية رد فعل كبير بين أوساط المفكرين، وقاد حركة الاحتجاج على الآلة وليم موريس -Wil liam Morris (1834 – 1896) الذي أنشأ جمعية السابقين على رفائيل

---

(1) برزت الأسماء لامعة في عهد لويس الرابع عشر مثل A.C. Boulle في تطعيم الخشب بالأبنوس واشتهر فرانسوا بوشيه Boucher في فن النسجيات واشتهرت مصانع Beauvais في شمال فرنسا وظهرت العناية بالصيني فظهر نوع الـSevres.

ودعا إلى العودة إلى تراث العصور الوسطى وإحياء الصنعة اليدوية Fine Handicraft، لكن رغم النقد الذي وُجِّه إلى الآلة نجدها تربعت على عرش الفنون ـ خاصة بعد أن تدارك الإنتاج الصناعي الحديث الجانب الجمالي وجعله عنصرا أساسيا في الصناعة، وقد رفعت بعض الجمعيات شعار تكامل الآلة والعمل اليدوي والفن، وعلى رأس هؤلاء هنري فان ذي فيلد Van de Velde الذي أعلن أنه ليس هناك حدود بين الأداة Tool وبين الآلة Machine، وذلك لأنه يمكن للمنتج ذي القيمة الفنية العالية أن يكون من خلق الآلة وليس السبب في نقص قيمة العمل الفني هو أن مصدره الآلة، وإنما يرجع هذا النقص إلى عدم القدرة على السيطرة على الآلة.

وأخيرا فإن نظرة سريعة إلى ميدان هذه الفنون التطبيقية في عصرنا تبيّن أنها قد اتسعت اتساعًا يفوق ما كانت عليه في أي عصر من العصور وهو اتساع كمي وكيفي على السواء، خاصة أنها أصبحت تلبي حاجة الجماهير في الاستمتاع بالمنتجات الفنية التي أمكن للآلة أن توفرها بتكاليف ميسورة لكل الطبقات، وقد لعبت مدرسة البناء أو الـBauhaus التي أسست في ألمانيا منذ عام 1920 حاجة الصناعة إلى التصميم الجمالي، وكان لها أكبر الأثر في توجيه الحركات الفنية في أوروبا، ومن أبرز رجالها جروبيوس Grobius وكلي Klee وكاندنسكي Kandinsky، وأعاد مولي ناجي 1895 - 1946 Moholy Nagy تأسيس هذه المدرسة في شيكاغو عام 1937 بعد إغلاقها في ألمانيا على يد الحكومة النازية.

الفصل الخامس

فلسفة الفن في القرن العشرين

1 - البيئة الفكرية لفلسفة الفن

لا شك في أن التقدم العلمي والتكنولوجي الكبير الذي تميزت به الحضارة الأوروبية كان له صداه الكبير في اتجاهات الفن والأدب، اتجاهات جديدة ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

فقد أثمر تطبيق المنهج العلمي على أنحاء الحياة الإنسانية ثورة فكرية غيرت نظرة الإنسان إلى نفسه وامتدت لتشمل تغيّرات كبيرة في حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

ومن أهم النظريات العلمية التي كان لها أكبر الأثر في تغير المفاهيم نظرية داروين في التطور وأصل الأنواع سنة 1859، ونظرية فرويد في التحليل النفسي سنة 1905، والفلسفة الماركسية التي أثمرت الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي.

تمت هذه الإنجازات قبل الحرب العالمية الأولى وامتدت آثارها إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، وكانت البذور التي أنبتت اتجاهات الفن والأدب التي سادت النصف الأخير من القرن العشرين وإنجازاته في العلم والفلسفة.

وإذا كان عصر الباروك كما سبق أن ذكرنا قد مثّل الصدمة الأولى بفعل الثورة الكوبرنيقية التي غيرت نظرة الإنسان إلى الأرض وبينت أنها تدور حول الشمس بعد أن كان علم الفلك القديم يجعلها المركز الثابت للكون، فإن الصدمة التي أحدثها داروين بنظرياته في التطور قد أثّرت بقدر ما أثرته الصدمة الأولى عندما بينت أن الخلق عملية مستمرة ولم تتم دفعة واحدة[1].

كذلك جاءت مع هذه الاكتشافات العلمية وتطبيقاتها على الحياة الإنسانية فكرة التقدم التي ظهرت مع فلسفة التنوير العقلانية في القرن الثامن عشر، وأثّرت نظريات التقدم بفعل القوى المادية في سيطرة الإنسان على الطبيعة وفي حركة التاريخ وطبقت الفلسفة الماركسية هذه الفكرة في نظرياتها عن المادية التاريخية وأثمرت في الفن والأدب الواقعية الاشتراكية.

من جهة أخرى ترتب على انتشار التصنيع وتقدم الصناعة أن سادت النظرة التفتيتية والتجزيئية للأشياء وأصبح التخصص العلمي واقتصاره على معرفة جزء صغير من عمليات الإنتاج من سمات الرؤية السائدة في حياة الإنسان في المجتمع الصناعي، على نحو ما يظهر في الحركة الانطباعية Impressionism التي سادت في التصوير بوجه خاص وهي حركة تركز على اللحظة الزمانية.

وقد ترتب على هذه النظرة أن حلت الآلة محل الإنسان وأصبحت السيطرة للقوى المادية التي لا يستطيع الإنسان أن يلم بها عقليا، ومن هنا فقد حلت النظرة اللاعقلانية في تفسير الوجود وجاءت نظريات التحليل النفسي مع فرويد ومدرسته لتؤكد هذه النظرة وتطبقها في

(1) W. F. Leming, Art Music & Ideas, Holt, Rinehart and Winston. New York P. 331.

تفسير نفسية الإنسان عندما تغلغلت إلى البحث في أغوار اللاشعور والدوافع اللاواعية في سلوك الإنسان، وقد أفسحت هذه النظريات الطريق إلى عالم الأحلام والرموز فكانت السوريالية والتعبيرية من أهم المدارس الفنيّة التي استندت إليها.

وعلى الصعيد الفلسفي يمكن أن نعتبر فلسفة الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون تعبيراً عن هذه المرحلة من الفكر خاصة أنه يمثل الوقفة المعارضة للنزعة العقلية والداعيه إلى إدراك القيم الديناميكية والتغير الدائم في الوجود عن طريق الحدس أو المعرفة الوجدانية.

ورأى برجسون أن المعرفة خبرة تتم في ديمومة وتتحد بانسياب الصفات الكيفية ودعا إلى ما سماه بالزمان النفسي الديمومي الذي يدرك توالي حركة الصور على نحو ما يظهر في الحركة السينمائية أو في تداخل الألوان لإحداث رؤية اللون، وعلى هذا النحو فسر امتزاج الألوان في الانطباع البصري وتوالي المناظر في انطباع المتذوّق للسينما أو المسرح وانطباع أذن السامع في الشعر والموسيقى بتوالي الكلمات أو الألحان.

2 ـ في فلسفة القرن العشرين

فلسفة الفن عند برجسون (1859-1941)

يمثل برجسون تيارا لعب دورا خطيرا في فلسفة الفن هو التيار الحدسي الذي أخذ به أيضا كروتشه وهربرت ريد. وفي رأي أتباع هذا المذهب أن الفن هو نوع من المعرفة غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة بل تتناول ما هو جزئي أو فردي. وهم وأن كان لكل منهم مذهبه في الفن وفي تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنما يمثلون في الواقع حركة احتجاج على النزعة العقلية التي سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية في ذلك العصر.

وقد حمل برجسون على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد أداة للإنسان للتحكم في البيئة، والتقى في هذا أيضا مع الفلسفة البرجماتية التي ردت معيار الحقيقة إلى ما يترتب على الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها في الواقع التجريبي كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون ديوي.

على أي الحالات فقد فرّق برجسون بين العقل Intellect أداة سيطرة الإنسان على البيئة والذي يعتمد على الوصف ويركن إلى التصورات العامة التي تساعد الإنسان في السلوك العملي، وبين الحدس Intu-ition الذي لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطني وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة.

ولقد أشاع هذا الاتجاه الحدسي البرجسوني تأثيرا كبيرا على معاصريه خاصة نلاحظه عند هربرت ريد الذي يرى في الحياة الفنية حياة للإحساس لا يمكن للعلم ولا للعقل النظري أن يزودنا بها. وذكر هربرت ريد فضل برجسون في تنبيه الإنسان المعاصر إلى الرؤية الفنية التي تخاطب حس الإنسان بلغة اللون والشكل والصوت[1]. ويعد الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه (1866 - 1952) من أهم من يمثلون هذا الاتجاه الحدسي الذي أخذ به برجسون.

تعبيرية كروتشه (1866-1952)[*] وعلم الجمال

يعد علم الجمال عند كروتشه مدخلا لفلسفته المثالية في الروح، وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط، نشاط نظري ونشاط عملي،

(1) H. Read, Art Now, Faber and Faber, 1960, pp 39.

(*) بندتو كروتشه B. Croce انظر:

Aesthetic as Science of Expression and General Linguistics, Transl. by Douglas Ainslie, Noonday Press, New York, 1958.

The Breviary of Aesthetic, Trans. 1913

وترجمته: المجمل في فلسفة الفن، د. سامي الدروبي، مايو 1947، دار الفكر العربي.

وللنشاط النظري مظهران: مظهر جمالي يتبدى في المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغايته الجمال، ومظهر نظري يبدو في المعرفة المنطقية وأداتها العقل وغايته الحق، أما النشاط العملي للروح فيظهر في الاقتصاد ويبغي المنفعة العملية ويستند إلى الرغبة. كما يظهر من جهة أخرى في الأخلاق التي تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة.

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم، ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد. إنه أولى خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيجل، ذلك لأن الحدس، مادة الفن، يسبق دائما التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم.

ويعرّف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام General Linguistics ذلك لأنه العلم الذي تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير Expressive Media وهو أيضا علم فلسفي، ذلك أنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن[1].

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين في علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

والموضوع الرئيسي الذي هو محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس Intuition، ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكد أن الحدس ليس إحساسا تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحاً خاليا، وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني وهو منتج للصور Producing Images أي أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات Feelings والصور الخيالية Lyrical.

---

(1) B. Croce, Aesthstics, p. 142.

وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي Expression هو قوام كل الفنون.

يوضح كروتشه هذا المعنى بقوله:

إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذي يجعلها قصيدة؛ فسوف نجد دائما عنصرين أساسيين، مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسري فيبعث فيها الحيوية. وما يعبّر عنه الشعر ليس بإمكان لغة المنطق أن تعبِّر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما خيطان متميزان عن بعضهما، ذلك لأن الانفعال The Feeling يتحول إلى صور فيصبح انفعالا يمكن تأمله،ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معا، بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائي Lyrical Intuition أو حدس خالص Pure Intuition. وما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويرا أو نحتا أو عمارة أو موسيقى[1].

وفي مكان آخر يقول:

«الحدس لا يكون إذن إلا حدسا غنائيا، وليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس وإنما هي مرادف له، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور، (إن ما نسميه صورة هو دائما مجموعة من الصور، فليس هنالك صور ذرات ـ كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسما حيا وينطوي لذلك على مبدأ حيوي هو

(1) دائرة المعارف البريطانية، طبعة 14 سنة، 1932، المجلد ص 263 إلى ص 272.

الجسم الحي نفسه، وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك جسما حيا بل جسما آليا[1]».

والحدس عند كروتشه هو إحدى صورتين للمعرفة، فالمعرفة إما حدسية أو منطقية، المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال، والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل. الأولى تتعلق بالفردي والثانية تتعلق بالكلي وبالعلاقات القائمة بين الأشياء، الأولى منتجة للصور الخيالية Image والثانية منتجة للتصورات Concepts.

ونحن نلجأ للاستعانة بالحدس في الحياة اليومية لأن هناك من الحقائق ما لا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقي، وكثيرا ما يجد الساسة قصورا لدى من يقتصر على التفكير المجرد ولا يتوافر له الحدس الحي بالظروف الواقعية، والمفكر التربوي يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحدس في الأولاد ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى، ولذلك نجد الناقد عند حكمه على العمل الفني يستبعد النظرية والأفكار المجردة ويحكم بفضل الحدس المباشر، وكذلك نجد رجل الأعمال يهتدي في حياته بالحدس لا بالعقل.

ثم يمضي كروتشه في تمييز الحدس عن الإدراك فيبين أن الحدس أكثر اتساعا من الإدراك، لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراكا، فالحدس يجتاز المدركات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس، لأن الإحساس محدود بمقولتي المكان والزمان، فلون السماء مثلا شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعا لحدس وليس لإحساس.

---

(1) المجمل في فلسفة الفن، المرجع السابق، ص 49 - 50.

وينتهي كروتشه إلى التوحيد بين الحدس والتعبير، ذلك لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقي عند كروتشه إمكانية تجسّده في التعبير، أما ما لا يتجسّد في موضوع خارجي فيظل على مستوى الإحساس لأن الروح عندما تحدس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذي نقصده أوسع بكثير من التعبيرات بالكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات. إن مجرد قدرتنا على حدس شكل هندسي يتضمن قدرتنا على أن نصوره في ورقة أو لوحة، ومن العبث أن نقول إننا جميعا نستطيع أن نتخيل عذراء رفائيل ولكن رفائيل وحده هو القادر على تنفيذها، كما أنه قد يقال إن رفائيل هو رفائيل بفضل مهارته في تجسيدها على اللوحة ولكن ما أبعد هذه الظنون كلها عن الحقيقة، لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه ما لا يراه غيره، إن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة، وفي هذا يذكر كروتشه قول ميكائيل أنجلو (لا يصور المصور بيديه بل بعقله) إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحدس الصحيح. ويلخص فكرته بقوله: «بناء على ما سبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية Intuitve knowledge is expressive. إنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التجريبية ومستقلة عن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان. إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة وهذه الصورة هي التعبير. إن الحدس هو التعبير ولا شيء إلا التعبير[1]»، إن الحدس الذي هو في نفس الوقت تعبير، هو عملية عقلية تجري على مستوى الروح، أما الواسطة فهي أداة التوصيل. ومن هنا لا يجوز في رأي كروتشه الخلط بين العمل الفني وبين واسطته المادية

---

(1) Croce, Aesthetics, p.11.

أو الموضوع الفيزيائي الذي هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور، ويترتب على ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة Technique فيقول:

إن تصوير الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية Technique غايته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها، ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالا فنية لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا في العقل الخالق لها. ولكي نستبعد أي لبس يحيط بلامادية الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد: فمن الواضح جيدا في هذا العلم أنه لا توجد موضوعات ترجع فائدتها إلى مادتها الفيزيقية أو الطبيعية، بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقين بها، وتعد محاولة الاستدلال على القيمة الاقتصادية للشيء من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأً راجعاً للجهل Ignoratio Elenchi وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضا إن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقا لمادتها إن كانت أصواتا أو كلمات أو غير ذلك، إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical [1]. وبناء على ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفني أهمية الجانب الفيزيقي المادي، في حين يؤكد أهمية الجانب الفكري الذي يتم على مستوى الوعي والروح ويجيب على السؤال الرئيسي: ما هو الفن؟بقوله إنه رؤية أو حدث Vision or Intuition فالفنان يقدم صورا خيالية Image- Phantasm والمتذوّق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة في وعيه، وكلمات حدس ورؤية وتأمل وتخيل وخيال وتصوّر وتمثل Imagination Figuration Representation Vision Contemplation

---

(1) المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية Encyclopedia Britannica.

كلها مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن وتنطوي هذه الإجابة على استبعاد كل الآراء والمذاهب التي يرى كروتشه أنها تتنافى مع مذهبه في الفن، وهي المذاهب التي توحد بين الفن وبين الواقعة المادية Physical Fact أو التي توجد بين الفن والمنفعة العملية، أو اللذة، أو التي تحد بين العمل الفني وبين الفعل أو السلوك الأخلاقي، أو التي توحد بين الفن والمعرفة التصويرية.

يقول مفندا الرأي الأول: إن الإنسان يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب الأشياء الجميلة بالبحث في طبيعتها الخارجية من أشكال هندسية مثلا أو أصوات أو نسب بين الأشكال والأصوات، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيرا عمليا لوجدنا أنها قد انتهت إلى مبدأ لا مادي كالذرة أو الأثير، وبناء على ذلك لا يفيدنا أن نرجع إلى المظهر المادي للعمل نفسه، فنعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ونغفل التأثير الفني الذي يحدثه فينا هذا العمل، وهذا يكفي لتوضيح أن الفن ليس ظاهرة مادية.

ولا يمكن للعمل الفني أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة معينة فليس في إرواء الظمأ أو استنشاق الهواء الطلق فن، بل كثيراً ما يتعارض الفن الجيد مع ما يسبب لنا لذة، وقد يكون العمل من الناحية الفنية جيدا ومع ذلك لا يسبب لذة، ومن هنا يستبعد كروتشه كل المذاهب الهيدونية ويتفرع عنها من مذاهب توحّد بين الفن واللعب مثلا كما نجد عند شيللر وجروس، أو توحّد بين الفن وإشباع القوى الحيوية للإنسان كما يذهب جويو مثلا، وينكر كروتشه أن ننظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي، فقد تعبر الصورة مثلا عن فعل يُحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ولكن الصورة نفسها من حيث هي صورة لا يمكن أن تكون موضوعا نحكم عليه بالذم أو بالمديح، فإن جاز لنا مثلا أن نحكم على

المربع بأنه أخلاقي أو على المثلث بأنه لا أخلاقي فعندئذ فقط يمكن لنا أن نمضي فنحكم على فرنشيسكا دانتي بأنها منافية للأخلاق وعلى كلورداليا شكسبير بأنها ترعى الأخلاق ولكنها أشبه بنوتات موسيقية في نفس دانتي وشكسبير ليس لها إلا وظيفة فنية[1].

إن المذاهب التي تنادي بوجوب أن يوجه الفن الناس إلى الخير ويبث فيهم كراهية الشر وينشر فيهم المثل العليا، إنما هي تطالب الفن بوظيفة ليست له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر مما تقوم بها الهندسة، بذلك يؤكد كروتشه أن للفن مجاله الخاص به، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال اللعب أو اللذة.

وأخيرا يؤكد كروتشه اختلاف الفن عن الفلسفة، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلي، أما الحدس الفني فغايته تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع واللاواقع.

وليس لنا أن نسأل الفنان مثلا إن كان ما يعبّر عنه صادقا أو كاذبا تاريخيا، أو لجهة الوجود والميتافيزيقا، ولا يبغي الفن كذلك وضع مجردات وبناءات شكلية على نحو ما تبغي العلوم الرياضية،لأن الفن لا يحيا من دون أن تغذيه الصور الخيالية، ولقد وقع في هذا الخطأ الذي يوحِّد بين الفن والفلسفة والدين كثير من أصحاب المذاهب الميتافيزيقية مثل هيجل وشيلنج أو من وحَّدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تين Taine أو بين الفن والرياضيات أمثال هربارت.

والخلاصة أن هناك فرقا كبيرا بين المعرفة العلمية وبين الحدس

(1) C.F. Croce, The Breviary of Aesthetics. Mehrin Rader, A Modern Book of Aesthetics, pp. 88-97.

والمجمل، ترجمة: سامي الدروبي، ص 24 إلى ص 27.

الفني لاعتماد الأولى على التصورات الفعلية واعتماد الفن على الحدس، والحدس يتناول العالم المرئي أما التصورات فتتعامل مع الحقيقة والخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الأستطيقا.

ويفسر كروتشه الجمال والقبح على أساس نظريته، فالجمال عنده هو التعبير الموفَّق، أما القبح فهو التعبير المخفق، ومن ثم يقدم الجمال وحده بينما يقدم القبح متعددا.

تلك هي الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالي في علم الجمال المعاصر سيطر في مستهل القرن العشرين، وكان من أهم الروافد التي استقى منها النقد الفني الحديث، ذلك النقد الذي يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية، ويرى في العمل وحدة لا تقبل التجزئة ولا التحليل لأنه رؤية شاملة تتمرد على القواعد والتصنيفات المصطنعة. لكن مثالية كروتشه التي انتهت إلى تفسير العمل الفني بأنه عملية فعلية صرفة، قد استبعدت جانبا مهما من عناصر العمل الفني هو الجانب المادي الفيزيقي، ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات مصدرها أن العمل الفني لا يمكن تصوّر وجوده بغير أن يتجسّد في مادة وسيطة، وأن هذا الجانب المادي والقدرة على الإحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل في الأهمية عن العملية الخيالية التي تتم بالحدس. وفي هذا المعنى يقول صامويل ألكسندر: إن كروتشه يقلب نظام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقي في المرتبة الثانية[1].

---

(1) Beauty and Other forms of Value, London Macmillan, 1933. pp. 57, 133, ef A History of Aesthetics by K. E. Gilbert & H. Kuhn 4ed 1962 p. 552.

3 ـ الواقعية والتجريد في الحضارة الغربية

ظهرت الواقعية في العصر الحديث مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وكانت صدى لنمو الرأسمالية البرجوازية في أوروبا، ولم تقتصر على تصوير الواقع أو محاكاته كما كان الحال في العصور القديمة، بل عمدت إلى معارضة المثالية الجمالية في الرومانسية التي كانت تسعى إلى التعبير عن مثال الجمال المطلق.

كذلك ابتعدت عن الأفكار اللاهوتية والأساطير القديمة ونزلت إلى حياة الإنسان العادي لتعبر عن معاناته وكفاحه، كما اقتربت من الجماهير الشعبية ومشكلاتها الناتجة عن نزوحها إلى الحياة في المدن وما ترتب على هذه الحياة من مشكلات اقتصادية أدت إلى مظاهر من استغلال في الطبقات العاملة.

وقد كان فن الرواية مع بلزاك وفلوبير في فرنسا، وديكنز في إنجلترا، من أهم أمثلة الواقعية في الأدب. أما في التصوير فقد كان أعظم من اعتنقها ودعا إليها هو المصور الفرنسي جوستاف كوربيه الذي لم يعد التصوير عنده يقتصر على تصوير المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية بل أسرف في تقديم صور عناء الطبقات الشعبية وكفاحها في الحياة، فصوَّر العمال يقطعون الحجارة ويتكدسون في عربات السكك الحديدية.

ومع تطور التكنولوجيا الحديثة واستحداثها لمواد جديدة في التلوين والطباعة سهلت القراءة وانتشرت إلى جميع الطبقات فازدهر فن القصة والرواية وتداول الكتب، وساعدت اكتشافات علم الضوء وتطور صناعة الألوان على ظهور النزعة الانطباعية في التصوير فكانت أعمال مونيه Monet من معالم التصوير الانطباعي.

ثم ظهر فن السينما وتقدم تقدما كبيرا خلال هذا القرن وانتهت السينما، خاصة في إيطاليا، إلى تبني نزعة واقعية بعد الحرب العالمية الثانية، ويذكر في هذا المجال روسلليني في فيلم روما مدينة مفتوحة سنة 1945، وفلليني في (ساتيريكون)، وعبرت السينما الإيطالية عن مقاومة الشعب للفاشية كما ركزت في عصرنا الحاضر على قلق الإنسان العادي واغترابه وعزلته وعجزه عن التواصل مع مجتمعه.

كذلك أظهرت أن البطولة لا توجد دائما عند مشاهير التاريخ بل قد توجد بين البسطاء من الناس.

وقد تعددت المذاهب الواقعية بحسب المفكرين الذين اعتنقوها، فثمة واقعية اجتماعية وواقعية اشتراكية وواقعية جديدة تغرق في تصوير تفاصيل موضوعات الحياة حتى تجعلها أقرب إلى الرموز التي تستعصي على الفهم.

أما الواقعية الاشتراكية فقد حددتها الماركسية اللينينية في ضرورة أن يعبّر الفن والأدب عن الطبقة العاملة في نموها الثوري، وعليه بالإضافة إلى ذلك أن يسهم في التحول الأيديولوجي وفي تثقيف جماهير الشعب وفقا للفكر الاشتراكي كما رفض هذه الواقعية الذاتية والشكلية في الفن.

غير أن هذه الرؤية للواقعية سرعان ما ظهرت أنها أداة دعائية سياسية تقصر مهمة الفن على أن يكون انعكاساً للظروف الاقتصادية والسياسية. ومن هنا فقد ابتعد جورج لوكاتش في واقعيته عن هذه الواقعية واقترب من الجدلية الهيجلية التي تتعمق جوهر الفن في مضمونه وشكله، وتبنى برخت Brecht الواقعية في فن المسرح واتجه به نحو الالتزام بقضايا المجتمع.

4 - التجريد واللامعقول في فلسفة الفن المعاصر

ابتعد الفن والأدب منذ النصف الثاني من القرن العشرين عن الموضوعات والأشكال التقليدية وزادت حرية الفنان والشاعر في إبداع لغته الخاصة واستخدام الرموز الدالة على أفكاره وانفعاله، وترتب على ذلك أن ابتعد الفن عن التصوير المباشر للحياة وافتقد السهولة التي كانت تميز فن القرن التاسع عشر.

ولعل من أسباب النزعة التجريدية في الفن المعاصر ذلك التقدم الكبير الذي أحرزته العلوم الطبيعية عند استخدامها للمناهج الرياضية، فقد أصبحت الرموز الرياضية أداة تقنية دقيقة لتقدم البحث، ولم يعد العلم يعتمد على الرؤية الحسية والإدراك المباشر للواقع بقدر ما يعتمد على تفسير الرموز والمؤشرات التي قامت بمهمة ترجمة المدركات الحسية في لغة رمزية دقيقة.

من جهة أخرى فإن القلق والانعزال والغربة بعد الحرب العالمية الثانية وما يهدد الإنسانية من كوارث نووية، انعكس في الفلسفة الوجودية ومسرح العبث واللامعقول، وساد الشعر نزعة رمزية Sym-bolism انتقلت من شعر مالارميه في فرنسا إلى ت.س إليوت في إنجلترا، وسادت الفنون التشكيلية نزعة تجريدية تعبيرية Abstract Expressionism كما يظهر في نحت جياكوميتي Giacometti وجماعة الجسر والفارس الأزرق في التصوير.

وقد عُني الفيلسوف الإسباني خوزيه أورتيجا جاسيت Gas-set بتفسير اتجاهات الفن الحديث وفلسفته التي جعلت الفنان يعنى بوسائله إلى حد الغموض، ذلك لأن الفنان المعاصر لا يحاول أن يعكس للناس ما يجري في حياتهم وإنما هو أشبه بمصباح يسلط ضوءه على جوانب جديدة ويخاطب حاستهم الفنية ويقول:

إن الفن الحديث ليس تصويرا لعالم مرئي ولا هو اعتراف أو وصف لما في النفس الإنسانية، وليس الفن الحديث أداة نتعرف من خلالها على شيء في الحياة الواقعية، إنما الفن الحديث أشبه بمرايا مقوّسة تضلل عن الحقيقة الواقعية ولا تعكسها، بل هو سخرية من الواقع مرجعها اجتهاد الفنان في إضافة عالم بديل عن العالم الواقعي[1].

ولعل مما يوضح هذه الفكرة الرجوع إلى اللغة الأوروبية حيث نجد أن كلمة مؤلف Author في اللغة الإنجليزية هي كلمة مستمدة من الأصل اللاتيني Auctor وهي كلمة كانت تفيد لقبا كانت روما تطلقه على كل غاز أمكن له أن يضيف إلى دولته أراضي جديدة، وكذلك يفعل الفنان حين يضيف إلى العالم الواقعي عالما جديدا يكتشفه هو وينشئه.

وإذا كان التجريد في العصور القديمة تجريدا للمحسوس من تفصيلاته وبحثا عما وراء المحسوس من مثال معقول إلا أن التجريد الحديث مخالف لذلك، فالتجريد في الفن المعاصر قد سار في اتجاه الفلسفة المعاصرة في محاولتها تفسير المادة بالامتداد المكاني على نحو ما نجد في فلسفة ديكارت، بحيث يتحول الواقع الخارجي إلى مجموعة من الأفكار التي يتصورها الفنان، ويصبح عالم الفن عالما مقابلا للوعي الإنساني. ولما كان الوعي حرية كما ذهبت الوجودية فكذلك مَالَ الفن إلى اللامعقول والتعبير بالرموز عن خبرة الإنسان، وتخلت الفلسفة المعاصرة عن التقيد بصورة محددة للكون والإنسان، حيث أصبح الفن الحديث لا يرتبط بماهية ثابتة معقولة يمكن الرجوع إليها لتفسير المجردات على نحو ما ظهر في العصور القديمة والوسطى.

---

(1) José Ortega Y Gasset, The Dehumanization of Art, Princeton University Press, 1968.

ولعل فن الرواية الحديثة يجسّد لنا هذه النظرة فعبثا نحاول أن نتبين وجوه أبطالها، ذلك لأنهم بلا وجه ولا اسم ويمكن أن يكونوا كل الناس ولا واحدا منهم.

الإنسان إذن قوامه حرية وهو وحده الذي يستطيع أن يضفي المعنى على الموجودات، ولكنه حرية مطلقة لا ضابط وراءها ولا نظام ولا أساس، لأن الوعي لا يثبت على حال، والوعي وإن كان يتعلق بموضوعات العالم الخارجي كما أن الوجود الإنساني وإن كان وجودا في العالم Dasein على حد قول الفيلسوف الوجودي هيدجر، إلا أن الوعي في الفن يتعلق دائما تعلقا خياليا، وقد وضح سارتر هذه الفكرة في مؤلفه: الخيال Imagination وقدم في هذا الكتاب نقدا للنظريات السيكولوجية وفضل عليها منهج هوسرل الفينومينولوجي الذي اعتبر أنه لابد للخيال من أن يتعلق بموضوع، ثم مضى سارتر في تحليله للخيال الفني في كتابه الخيال الذي كشف فيه عن طبيعة العمل الفني والتذوّق الجمالي، والواقع أن اهتمام سارتر بحياة الخيال إنما يرجع إلى أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وعالم الواقع إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها، فوظيفة الخيال قدرة على نفي الواقع وهي القدرة الأساسية التي تميز الوعي عند الإنسان وتتلخص في أنه يقدم عالما بديلا للعالم الواقعي، ولذلك يرى سارتر في الخيال قدرة على نفي الواقع وهي القدرة الأساسية التي تميز الوعي عند الإنسان. وما قدمه سارتر في مؤلفه (الخيال) من آراء عن الوعي إنما يمثل مقدمة أساسية لما قدمه بعد ذلك في كتابه الشهير «الوجود والعدم».

فمن ذلك أن الاتجاه الوجودي لا يمثل اتجاها فلسفيا بقدر ما يمثل اتجاها في الأدب والفن ابتداء من الخمسينيات، خاصة عند سارتر

وهيدجر والفينومينولوجيين، وهو الاتجاه الذي ينظر إلى الوعي في ارتباطه بالأشياء بمعنى أنه يبحث في وجود الأشياء وجودا موضوعيا، إنه يقوّسها: (Epoche–Bracketing) كما قال هوسرل وأتباعه في فرنسا من أمثال ميرلو بونتي. فالوعي يقتصر على وصف الأشياء كما تبدو للإنسان، ذلك أن الوعي لا وجود له خاليا من الأشياء. بل هو أبدا متعلق بها، وبهذا تجاوزت الفينومينولوجيا وربيبتها الفلسفة الوجودية الميتافيزيقا التقليدية التي أخذت بالتفرقة بين الموجودات وبين الوعي، وأصبحت المشكلة الرئيسية في الفلسفة هي البحث في ظواهر الوجود كما تبدو للذات الإنسانية.

ولذلك يوحّد سارتر بين الخيال ووظيفة النفي أو السلب، وهي قدرة تميز الوعي الإنساني، إنه القدرة على الرفض، إنه أيضا الحرية والتلقائية التي لا ضابط لها من العقل ولا رابط.

ويصف سارتر الخيال بالتلقائية Spontanéité فهو منبثق قادر على خلق الجديد، إنه الوعي الخلاّق وهو مختلف في ذلك عن الإدراك، لأن الإدراك يتلقى الموضوعات الخارجية ويخضع لها وهو محدود بها.

ويوضح سارتر فكرته في اعتماد الإدراك على الملاحظة وعدم ارتباط الخيال بهذه الملاحظة فيقول: إن في حالة قيامي مثلا بملاحظة مكعب، فإنني أدرك من خلال هذه الملاحظة ثلاثة جوانب من مكعب ولا يتيسر لي أن أدرك جوانبه الستة دفعة واحدة. فإذا استمررت في الملاحظة وغيرت اتجاه نظري بدت لي من المكعب جوانب جديدة واختفت جوانب كنت أراها وهكذا كلما استمرت الملاحظة استمرت الإضافات.

الخلاصة أن إدراك الشيء هو في النهاية حصيلة هذه الزوايا المختلفة التي تظهر لي منها، أما بالنسبة لعمل الخيال فإنني إذا حاولت أن استمر في ملاحظتي فعبثا وهيهات أن أصل إلى إضافة جديدة، لأن الموضوع المتخيل يعطي للوعي دفعة واحدة، وأحصل منه على لمحات Anschauungen إذ تتم لي معرفته دفعة واحدة، في حين أنني عندما أجعله موضوعا لإدراكي فإنما يختلف الأمر لأنني أسير في الإدراك سيرا تقدميا، وهذا لا يحدث في حالة التخيل لأنني أقف عند رؤية واحدة بحيث تنتهي بالسكون، ومن أهم خصائص الخيال التي يتميز بها عن الإدراك، أنه بدلا من أن يضفي الوجود على موضوعاته فإنه يسلبها إياه، فالخيال يلقي على موضوعه ظلال العدم ومهما فاضت الصورة الخيالية بالحيوية والوضوح إلا أنها تحمل في ثناياها نفيا للوجود الواقعي، وهذا معنى السلب أو النفي الذي يذكره سارتر.

هذه التحليلات لحالات الوعي الإنساني، كانت في الواقع من مصادر تفسير ما يسود الأدب والفن الحديث من عرضية لا تقدِّم منطقا معقولا أو أساسا صلبا يقف عليه، الأمر الذي نجده واضحا في الرواية الحديثة السائدة التي تتحدث عن أشياء بلا منطق يربطها، ومن المسرح اللامعقول الذي يصور الناس وحركتهم بلا مسيرة ولا هدف.

لكن الوجودية وإن كانت ترى في الوعي الإنساني القدرة الخلّاقة على تجاوز الواقع، أو كما يقول سارتر إن الإنسان هو الوجود القادر على أن يغير ما هو عليه، إنما كانت منذ نشأتها فلسفة ترفض المجردات العقلية وترى الوجود الإنساني وجودا عينيا ملتصقا بالحياة وبالعالم وأنه الوجود في العالم ومع العالم ومن أجل مشروع معين، كما يقول سارتر، وجوده لذاته وليس كسائر الكائنات الأخرى وجود في ذاته وهو وجود قوامه الحرية المطلقة التي لا تحدها أي حدود.

وقد كانت الوجودية منذ نشأتها على يد كيركجارد فلسفة تؤكد وجود الفرد الإنساني وترفض إمكانية تفسيره على ضوء منطق النسق أو المذهب كما كان يذهب هيجل بمنطقه العقلي.

5 ـ فن ما بعد الحداثة

غير أنه ابتداء من الستينيات طرأت على الحضارة في أوروبا وأمريكا مستجدات غيرت معالم الحياة حين ظهر ما يسمى بمجتمع ما بعد الصناعة أو مجتمعات الكمبيوتر أو مجتمعات الاستهلاك.

كل هذه المسميات تنطوي تحت ما يعرف بمجتمعات ما بعد الحداثة Post-modernity وقد أثرت في النقد الأدبي وفي الفنون، خاصة العمارة والفنون البصرية، وما يعرف بفنون ما بعد الحداثة.

حدث ذلك بعد ما تبيّن أن تقدم التكنولوجيا وصغر الآلات وتسويقها على المستوى الجماهيري قد أثر تأثيرا هائلا على نوعية المعرفة، إذ دخل كل شيء لغة الكمبيوتر، بحيث أصبح للغته وفلسفتها أهمية طاغية على المعنى، وانصرف البحث إلى اللسانيات واللغات الخاصة بكل علم.

وفى إطار هذا الفكر بعد الحداثي لم يعد المهم هو الوصول إلى حقيقة أو غاية يسعى لها الفكر، والفن لم يعد هدفه تحقيق الجمال أو الحصول على الحقيقة وإنما القدرة على الإنجاز وكسب فائدة معينة ـ وبفضل وسائل الاتصال وبنوك المعلومات انسحب القرار من يد الإنسان أو من يد المديرين إلى الآلات، وحلت بنوك المعلومات محل دوائر المعارف، وأصبح الصراع على إنتاج المعرفة أهم من الصراع على الأراضي، بعد أن ظهر أن الاختلاف الكبير في القدرة على إنتاج المعرفة هو الذي يوسع

الهوة بين دول متفوقة ودول نامية، وساد شعار جديد هو قوة المعرفة أو سلطة المعرفة كما يقول الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكوه.

لقد تغيرت مفاهيم الحق والخير والجمال التي سادت في الفلسفة السابقة، فلم تعد ترتبط بقيم مثلية للخير والحق والجمال، وحل محلها القدرة على الإنجاز Efficiency وتحقيق سعادة فردية وتأثير على الحساسية السمعية والبصرية. ولم يعد تحديد المعايير يصدر عن نظام معين أو نسق فكري أو فلسفة عامة، بل إن تحديد هذه المعايير يرجع إلى دائرة المتلقي وحسب طلبه، فأصبحت المعلومة تعطى مجزأة وبالطلب A La Carte وبدلا من السؤال القديم هل هذا الكلام حق، أصبح السؤال ما فائدة ذلك؟

ويعد الناقد المصري الأصل الأمريكي الجنسية إيهاب حسن من أشهر منظّري هذا الاتجاه في النقد، فقد انصرف عن البحث عن المعنى الداخلي في العمل الأدبي والفني إلى القول إن المعنى يكتمل عند المتلقين، وبدلا من وجود معنى واحد ظهرت معان مختلفة باختلاف المتلقين وعلى اختلاف مستوياتهم الثقافية الاجتماعية.

لقد كان الفن المقدّس هو السائد طوال العصور الوسطى، ثم حل محله فن الطبقة العليا في عصر لويس الرابع عشر في فرنسا، ثم جاءت الطبقة البرجوازية، ثم فن الحداثة في بداية القرن العشرين الذي سادته الخبرة الجمالية المستقلة عن الحياة العملية، كما سبق أن أشرنا وكان للذات الفردية وحريتها مكان الصدارة، غير أنه على مدى الثلاثين عاما الماضية تغيرت الثقافة والفنون تغيرا هائلا فلم يعد للموهبة الفردية محل الصدارة، وجاءت فلسفات ما بعد الحداثة واتجاهات في الفنون البصرية والنقد الأدبي تفتت الذات المركزية أو المطلقات، بل تلغي التواصل الزماني فأصبح الزمان أجزاء أي جزء من الحاضر وظهر ذلك

في الموسيقى حين ألغى جون كاج Cage التواصل النغمي وجاء بما يسمى موسيقى المصادفات أو موسيقى لعبة النرد Aleatory وكذلك عبرت مسرحيات صامويل بكيت في المسرح عن عدم القدرة على التواصل باللغة بين الناس.

وكان كل تفتيت يلزم عنه مونتاج وإعادة تركيب، ودارت حوارات كثيرة على المستوى النقدي والفلسفي بين أدورنو الذي يرفض أي وجود واقعي للفن في زماننا هذا ولوكاتش المتمسك بوحدة عضوية للعمل الفني.

وكان لفالتر بنيامين إسهام كبير في التنبؤ بأثر التكنولوجيا المعاصرة على الفن، وله في ذلك بحثه المهم عن الفن في عصر الاستنساخ الصناعي يبين فيه كيف أفقدت التكنولوجيا فردية الأعمال الفنية وقضت على ما فيها من عَبَق Aura.

من جهة أخرى ساعدت التكنولوجيا على توسيع دائرة المتلقين حين انتشرت الفنون الجماهيرية مثل السينما والتليفزيون، وأصبح للفن صفة جماهيرية أدت إلى الهجوم على الفن الرفيع أو الفن المؤسسة لصالح الفن الشعبي والجماهيري. وكان من أهم خصائص فنون ما بعد الحداثة زيادة الاهتمام بفنون المشاهدة البصرية، ففي مجال العمارة تداخلت الطرز القديمة والحديثة لتخاطب السكان والمستخدمين العاديين.

وانطلقت طاقات السخرية والتهكم فظهرت صور البوب وملصقاته ومستنسخاته الجماهيرية، وحلت محل الصور الكلاسيكية القديمة، فشوهت فان جوخ وفيلاسكيز واستبدلتها بصور زجاجات الكوكاكولا ومارلين مونرو، وألغى فن ما بعد الحداثة هالة التفرد في الأعمال الفنية واستبدل بها التكرار اللانهائي في الاستنساخ.

وانطلقت طاقات السخرية والتهكم فأصبحت الكتابة كتابة عن الكتابة وصورة للصور والنص وعلاقته بغيره من النصوص، وظهر أن الفن لا يأتي بجديد وإنما سلسلة من الانعكاسات.

والخلاصة، أن أستطيقا وجماليات ما بعد الحداثة ليست سوى انعكاس لمجتمع سادته الصور السلعية المستنسخة حسب احتياجات المستهلك في مرحلة الرأسمالية العالمية وشركاتها كبيرة التوزيع المتعددة الجنسيات.

ولعل ذلك صدى لانهيار وجود ذات مركزية هي صانعة المعنى وترك الكيانات للتفكك والتفتيت.

وضاع الفرق بين فن الصفوة والفن الجماهيري، وصار فن الصفوة والمتحف والأكاديمية مزفوضاً ولم يعد يشكّل الحساسية الفنية لدى الجماهير.

لقد انتقلت الحركة الفكرية لما بعد الحداثة من الولايات المتحدة إلى أوروبـا، وبرز فلاسفتها الجدد مثل جان فرنسوا ليوتار Jean Francois Lyotard الذي صدرت ترجمة إنجليزية لمؤلفه The Post Modern Condition عام 1984م.

وهكذا أصبح الفن أكثر برجماتية وشعبية وأقل فلسفة حين استبدل بالسؤال: هل هذا حق وجميل؟ بالسؤال ما الفائدة من ذلك؟

قد تكون موجة ما بعد الحداثة ظاهرة عالميةا ولكن مما لاشك فيه أن الموجات العالمية قد صارت تجد لها صدى في كل أنحاء العالم بعد تطور وسائل الاتصال، غير أن فن ما بعد الحداثة لا يعبّر عن حقيقة المستوى الفكري ولا الثقافي|ولا يمكن أن يوصف بأنه فن فيه أصالة.. ولكنه لابد أن يؤثّر وأن يتأثر أيضاً.

المراجع

أولاً: المراجع الأجنبية

Alain, Systeme des Beaux Arts, Paris, Gallinard 1920.

_____ Preliminaries a'lesthétique, Paris, Gallimard 1936.

_____ Vingt Lecons sur les Beaux Arts, Gallimard 1936.

Aldrich V.C, Philosophy of Art Prentice Hall 1963.

Alexander. S., Beauty and Other Forms of Value 1933.

Arnheim. R., Art and Visual Perception, Berkeley 1954.

______ Since Cezanne 1922.

Bell, clive., Art 1914.

Bergson, Le Rire P.U.F 1940.

Berenson, 3, The Italian Painters of the Renaissance.

______ Aesthetics and History 1950.

Breton, Andre, Les Manifestes du Surrealisme, Paris, 1949.

Bullough Edward, Psychical Distance as a Factor in Art and in Aesthetic Principle, British Journal of Psychology, June 1921.

Butcher, Aristotles' Theory of Poetry and Fine Arts, 4th ed, Macmillan 1932.

Cassirer, Enest, The Philosophy of Symbolic Forms, New Haven, Yale University Press 1953, 1955, 1957.

____ Language and Myth, New York 1946 Essay on Man, Canada 1954.

Caudwell, Christopher, Illusion and Reality, New York 1948.

Collingwood R. The Principles of Art, Oxford Clarendon Press, 1950.

Croce, Benedotto, Aesthetic, trans. by Douglas Ainslie. London Macmillan, 2 nd ed 1929.

Dewey, John, Art as Experience, New York 1939.

Diderot, Denis, Le Paradoxe sur le Comedien, Paris 1949 Ducasse, Curt.

Dufrenne, Mikel, Phenomenologie de L'expericenee Esthetique, Paris. P.U.F. 1953 2 Vols.
Edman, Irwin, Arts and the Man, New York 1939.
Elton, W., Aesthetics and Language, New York 1954.
Feldman, V., L'Esthetique Francaise Contemporaine, Paris Felix Alcan 1936.
Fleming, W. Art, New York, 1976.
Focillon, H., La vie des formes, Paris 1934.
Fischer, E., The Necessity of Art, Pelican.
Freud, S., Civilization and Its Discontents, London 1930.
____ The Basic Writings, Modern Library, 1938.
____ Collected Papers, 2 Voas: London, 1925.
Leonardo, Da Vinci, New York, 1916.
Fry. Roger E., Vision and Design, New York Meridian, 1956.
Gilbert, Katherine and Kuhn, Helmot, A History of Aesthetics, Indiana University Press, ed, 1953.
Greene, Theodore M., The Arts and The Art of Criticism, Princeton, N.J. Princeton University press 2nd ed, 1947.
Hanslick, Eduard, The Beautiful in Music, trans. by Gustaf Coben London, 1891.
Hauser, A., The Social History of Art, Vol 4 Vintage Books, New York, 1957.
Hegel, G. W. F., The Philosophy of Fine Art, trans. by F. North Carolina press, 1946.
Kant, Immanuel, Critique of Judgment, transl, by J.H Bernand New York, Hafner, 1951.
Lalo, Ch., Notions d'Esthétique. F.U.F, 1952.
Langer, susanne, K., Feeling and Form, New York, 1953.
____ Philosophy in a New Key, Harvard University Press, 1942.
____ Reflections on Art, John Hopkins Press Baltinore, 1958.
Lee Vernon, The Beautiful, Cambridge University Press, 1913.
Marcuse, Ludwig., Freuds Aesthetics, Journal of Aesthetics, Vols. 17 1958, PP. 1-21.
Meyer, Leonard B., Emotion and meaning in Music Chicago Press, 1956.
Morris, Charles, Science, Art and Technology, the Kennyon Review, 1939 PP. 409-423 cf.
Mumford, Lewis, Art and Techniques, New York, 1949.
Munro, Th., The Interrelations of Arts, New Key, Journal of Philosphy Vol, 40,

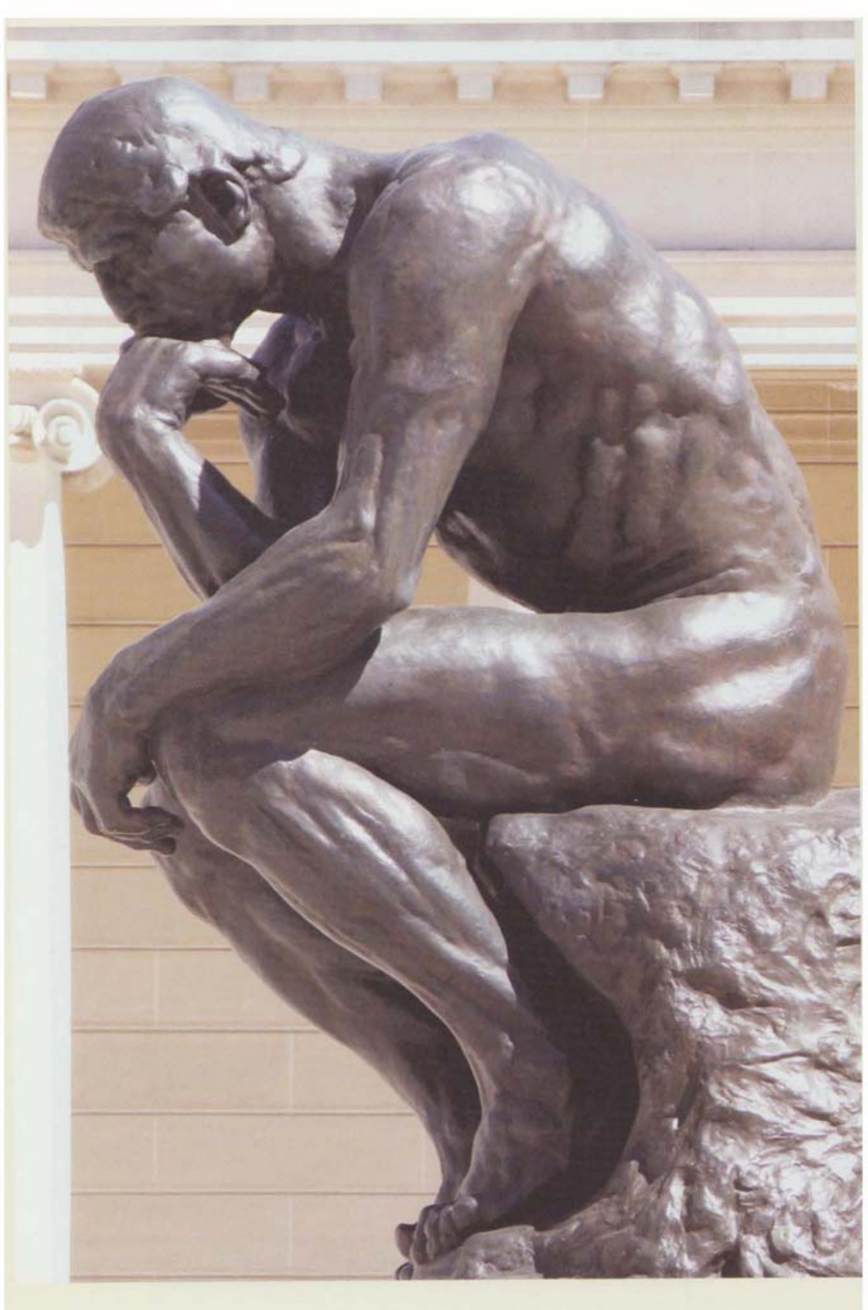
1943 PP. 323 - 29.
Nietzsche F., The Birth of Tragedy.
Ortega Y Gasset, Jose, The Dehumanization of Art and Notes on the Novel, Trans. by Helene Wcyl, Princeton. University Press, 1948.
Osborne, Harold, Aesthetics and Criticism, New York Philosophical Library, 1955.
Parker, De Witt, H., the Principles of Aesthetics, New York, 1949.
____ The Analysis of Art, Yale University Press, 1926.
Panofsky, Erwin., Meaning in the Visual Arts, Garden City, 1955.
____ Studies in Iconology, New York, 1931.
Pepper Stephen. C., The Basis of Criticism in Arts, Cambridge, Harvard University Press, 1945.
____ Principles of Art Appreciation, New York, 1949 Plato, Ion.
Plotinus Enneads, trans by S. Mackenna, London Faber 1956, 3rd ed. 1960.
Richards S.A., Principles of Literary Criticism, New York, 1947.
_____ Science and Poetry 2nd 1936.
Santayana, George, The Sense of Beauty, New York, 1869.
Sartre, J.P. L'imagination 3rd Paris, P.V.F. 1950.
Schopenhauer, Arthur, The World as will and Representation, Trans. by E.F.J Payne, 2 Vols New York, Dover, 1966.
Souriau, E., l'Avenir de l'Esthetique, Paris, Fleix Alxan, 1947.
____ La Correspondance des Arts. Paris, Flammarion, 1947.
Stolnitz, Jerome, Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism, Boston, 1960.
Tolstoy Leo, What Is Art trans Ayimer Maude, New York, Oxford University Press 1946.
Vivas, Eleseo and M. Krieger, The Problems of Aesthetics, New York 1953.
Walsh, Dorothy, The Cognitive Content of Art. Philosophical Review, Vol, 52, 1943 pp. 433-51.
Weiss, P., The World of Art, Illinois University Press, 1961.
Wellek, Rene and Warren, The Theory of Literature, New York 1942.
Wollheim, R., Art and its Object, Pelican.

ثانيًا: المراجع العربية

- أرسطو: كتاب الشعر، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي.

- أفلاطون: محاورات ونصوص لأفلاطون (فايدروس) ترجمة د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف 1986.
- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء 1998.
- توماس مونروك، التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبو درة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.
- جيزيل بروليه: جماليات الإبداع الفني، ترجمة د. فؤاد كامل.
- زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر 1959.
- زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر 1966.
- زكي نجيب محمود: فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو المصرية 1963.
- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق 1979.
- رمسيس يونان: دراسات في الفن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1969.
- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية.
- سيجموند فرويد: ليوناردو دافنشي، تقديم وترجمة د. أحمد عكاشة.
- شارل لالو: مبادئ علم الجمال، ترجمة د. مصطفى ماهر.
- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف 1959.
- محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الدار القومية للطباعة والنشر 1974.
- كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة د. سامي الدروبي، دار الفكر العربي 1947.
- رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات 1993.
- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات 1992.

الفهرس



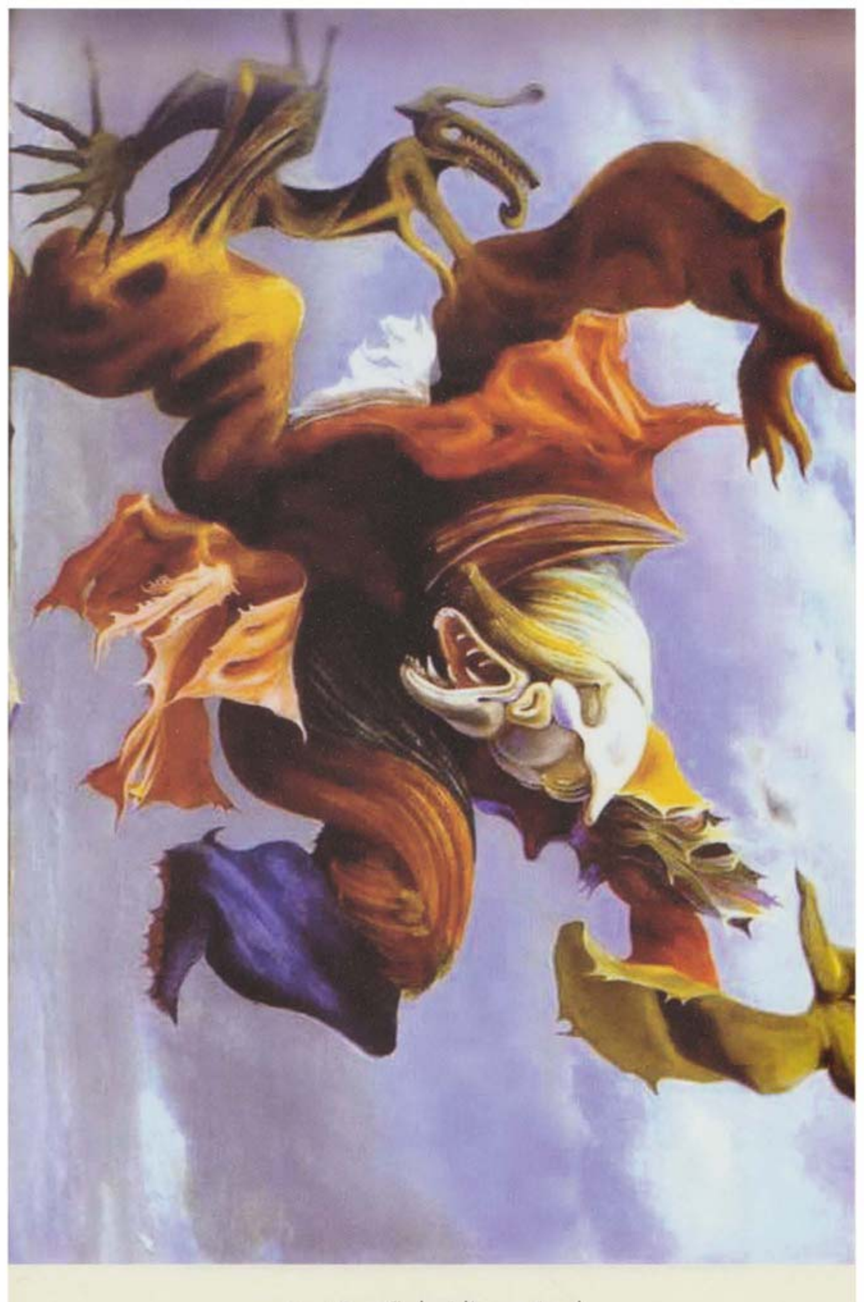
الفكر - لرودان



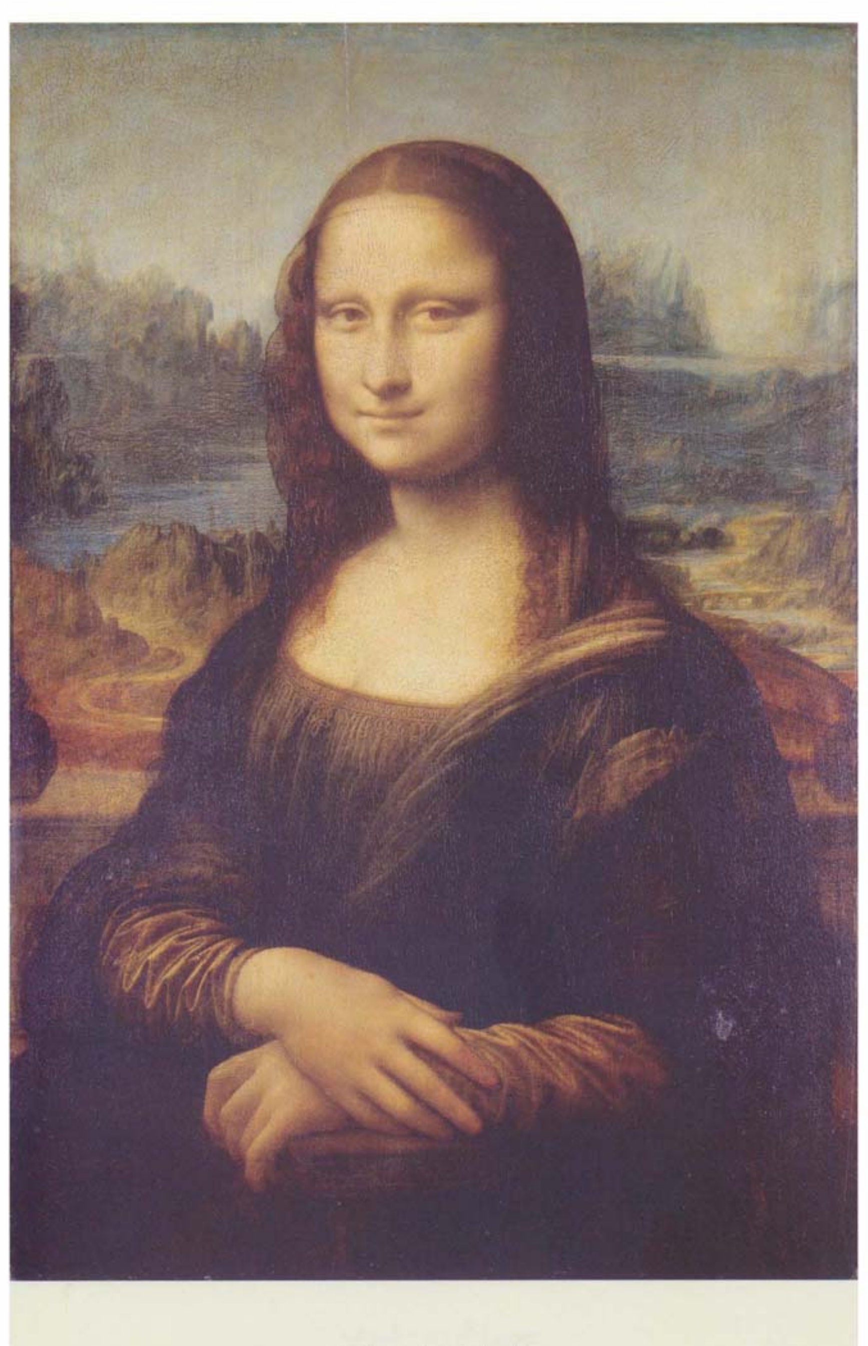
العذراء - لرافائيل



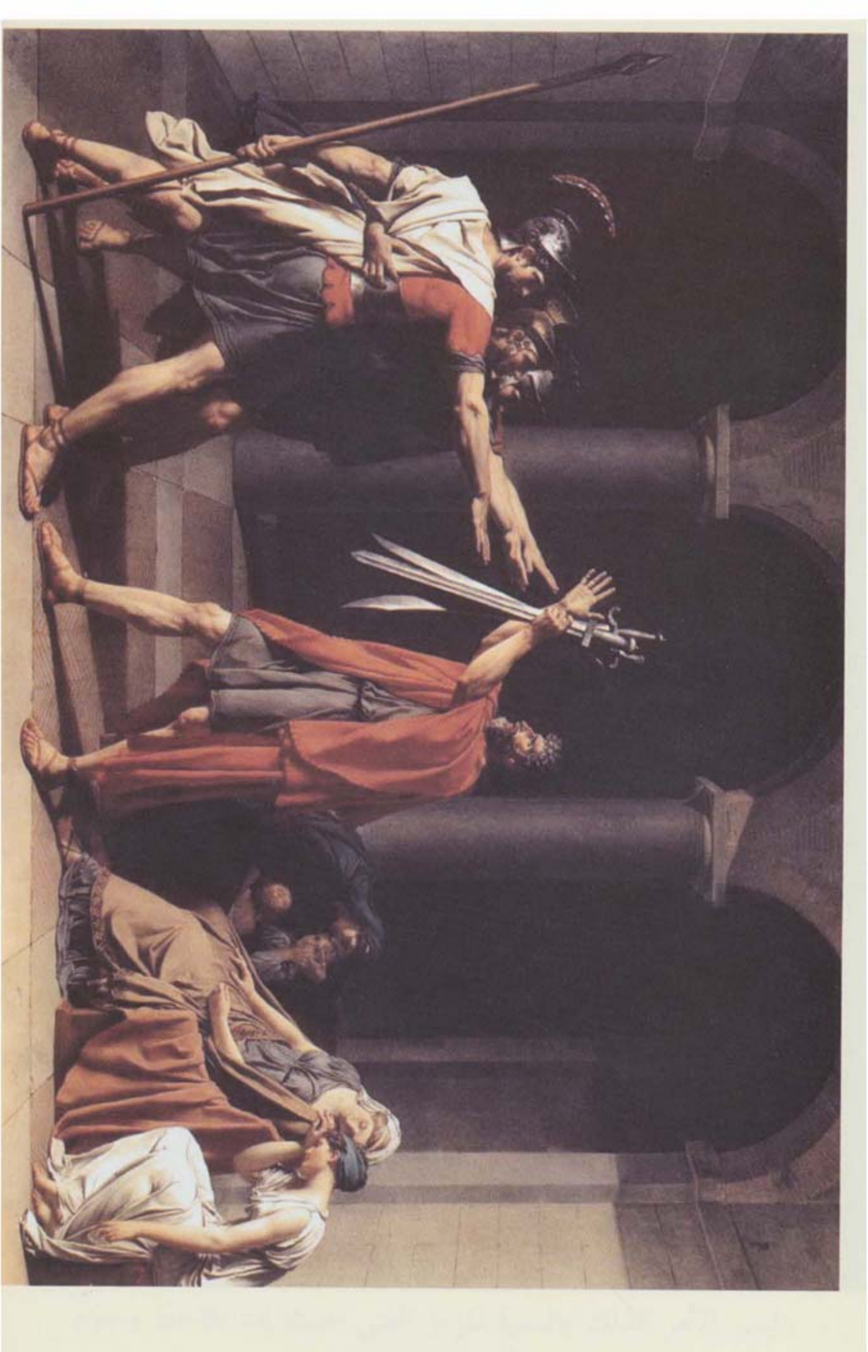
جرنيكا ـ لبيكاسو



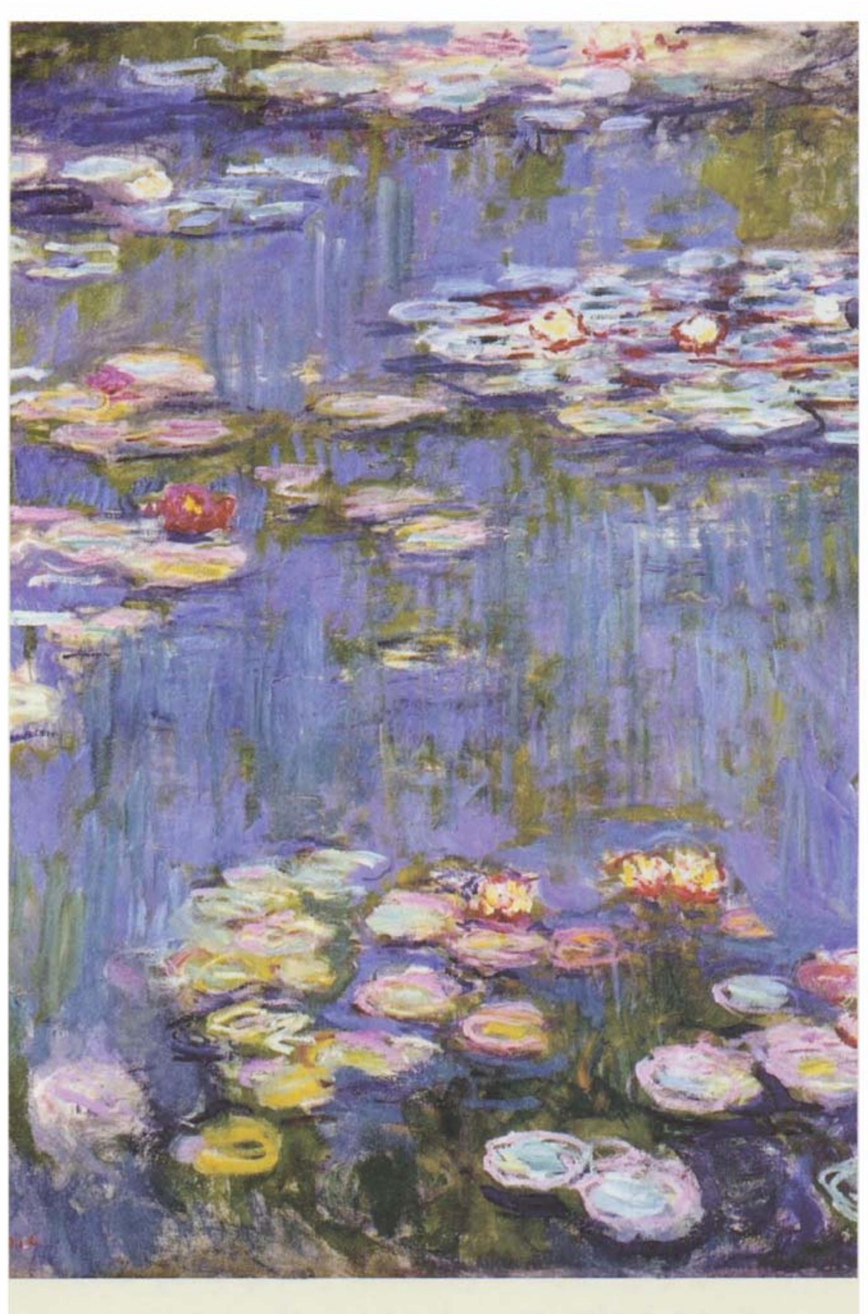
لوحة سوريالية ـ لماكس إرنست



موناليزا ـ ليوناردو دافنشي



الإخوة هوراس ـ لدافيد



جزيرة الورد – لمونيه

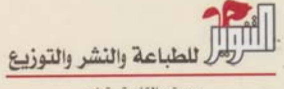


لوحة لخوان ميرو

يُعنى علم الجمال أو الأستطيقا بالنظريات الفلسفية التي تفسّر تطوّر وتبدّل النظرة إلى علم الجمال، فالإنسان يحكم بالجمال على ما يحبه ويعجبه سواء في الحياة أو في الطبيعة، ولكن هذه الأحكام تتحول بفعل الإبداع إلى تعبير ينطوي على إدراك خاص بفعل شعور وانفعال وخيال، "تتحول إلى حدس يُنتج لغةً من الكلمات أو الأصوات أو الصور الجميلة." وبمعنى آخر يبحث علم الجمال أو فلسفة الفن في التعبير الجميل عما يدركه الإنسان، وهذا العلم يتصل بالعديد من العلوم الإنسانية كالنقد الأدبي والفني، وأيضاً بتاريخ الفنون وعلم النفس والاجتماع، كما يتصل بالفلسفة التي قدّمت النظريات والرؤى الأساسية للجمال، فلا تكاد تخلو فلسفة أي من الفلاسفة الكبار في التاريخ البشري من تأمّل في هذا الموضوع المهمّ لحياة البشر.

أميرة حلمي مطر





بيروت - القاهرة - تونس
موقع إلكتروني: www.dar.altanweer.com